nikola
milošević

# eseuri de antropologie literară

colecția eseuri

C[illegible] DOINA ȘTEFLEA

Nikola Milošević
Antropološki eseji
Nolit — Beograd, 1978

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate
EDITURII UNIVERS

Scanned with OKEN Scanner

*Nikola Milošević*

# ESEURI DE ANTROPOLOGIE LITERARĂ

TRADUCERE DE DORIN STOENESCU
PREFAȚĂ DE NICULAE BELLU

Scanned with OKEN Scanner

# PRELIMINARII LA O ANTROPOLOGIE A LITERATURII

NU ȘTIM CUM S-AR PUTEA DEFINI ÎN TERMENI riguroși o antropologie a literaturii.

Căci, dacă antropologia vizează o cunoaștere globală a omului pe calea cercetării condițiilor sale de viață nemijlocit sensibile și reale, să se fi conturat — în timpurile mai noi, timpuri ale tuturor întrebărilor — trebuința suplimentară și folosul unei extinderi a cîmpului investigat dincolo de acest spațiu al efectivității, în universul imaginar al literaturii ?

Urmează, însă, și alte întrebări. De pildă : din momentul desemnării spațiului literar ca termen referențial posibil al investigației antropologice, oare cunoașterea însăși nu cade inevitabil sub efectul de distorsiune al universului imaginar, care învăluie și denaturează adevărurile ? Sau o întrebare mai directă : care sînt resursele imaginarului ca atare și ce anume corelații reale pot legitima căutarea, în acest spațiu al ficțiunii, a unor legături de cauză și efect în măsură să guverneze și să explice cîte ceva din complexitatea dinamică a dimensiunii umane, cercetată de antropologie ?

Cîte întrebări, atîtea probleme nedezlegate.

Și totuși.

În manualul său de etnografie, Marcel Mauss observă că „formele vieții sociale sînt în parte comune cu arta, ...retorica, mitologia, „teatrul". Viața practică se prelungește în spațiul ficțiunii, care devine corolarul celei dintîi, o între-



Scanned with OKEN Scanner

geşte, o explică şi o face pe această cale omenește posibilă întrucît înlesnește identificarea omului cu condiţia sa, aderenţa la realitate. Se implică aici, totodată, o relaţie de confruntare a fiinţei omului cu propria sa natură, o angajare în acelaşi timp spontană şi controlată într-un proces de automodelare şi autodisciplinare, fără de care nici o integrare socială, nici o activitate nu devine posibilă, indiferent de treapta de dezvoltare a unei comunităţi umane. Se instituie, ca lege a fiinţării sociale a omului, un raport deschis, complementar, între universul închipuirilor imaginare şi acela al situaţiilor de viaţă. O interconectare şi un schimb de însuşiri, de energie şi de atribuţii, ceea ce face extrem de dificilă depistarea împrejurărilor nemijlocite din care decurge o anumită dezvoltare şi în cele din urmă naşterea unui nou proces existenţial. Astfel, munca derivă din ritm mai mult decît ritmul din muzică, se încumetă să afirme Mauss. Şi dacă această teză solicită, evident, un supliment explicativ şi mai ales, poate, o integrare într-o dialectică mai complexă, totalizatoare pentru un anumit stadiu al evoluţiei umane, nu e mai puţin legitim să se acrediteze faptul că, cel puţin în cazul formelor colective de muncă, iar iniţial munca nu putea fi decît precumpănitor colectivă, ritmul, deci aptitudinea umană relativ cîştigată de a-şi ordona mişcarea, de a o descompune în microsecvenţe succesive supuse voinţei trebuie să fi constituit o condiţie ineluctabilă a oricărui progres în geneza şi maturizarea socială a activităţii de tipul muncii, ca şi a omului ca inventatorul ei.

Produsele derivate ale unei practici umane, fie ele încă puţin dezvoltate şi întîmplătoare devin, pot deveni nexul unei noi direcţii existenţiale. Se conturează şi se instituie, în acest proces, o funcţie antropologică a produselor derivate, printre care aceea a imaginarului sau care apare la hotarul imaginarului cu realul, cum este — deci — ritmul, în substanţa căruia se însoţesc o condiţie naturală şi una de ordinul culturii, care o ordonează şi tinde s-o domine pe cea dintîi. Încă cei vechi cultivau ritmul descoperind în acest artificiu accesul spre autocontrol şi ordine în fluxul



Scanned with OKEN Scanner

mișcării. La Platon găsim observația tulburătoare că jocul, dansul posedă facultatea unui liant al oamenilor între ei, întrucît le modelează și disciplinează mișcările, făcîndu-i asemănători și înclinați, ca atare, pentru viața în comun pentru socialitate. Ficțiunea, jocul, arta solicită într-un fel nou sensibilitatea umană, o rafinează deschizînd-o spre comunicare și receptivitate. Corul antic este o reproducere stilizată a unei forme de spectacol global, un recital colectiv care nu viza, astfel, numai trezirea unei stări emotive ci, totodată, formarea și întărirea unei predispoziții comune, deprinderea și nevoia participării la evenimentele comunității, comuniunea.

Se poate constata, așadar, că sisteme de ficțiune cum sînt arta și literatura, miturile și legendele, cîntul, jocul, ritmul pot căpăta și exercita funcții antropologice, acționînd cu efect modelator — prin acumulări infinitesimale — asupra omului real, asupra sensibilității, a deprinderilor și a comportamentelui său.

Prin aceasta, însă, ficțiunea, imaginarul lucrează la edificiul istoriei, ca și mitul în vremurile vechimii. Dar, ca și în mit, predilecția travaliului imaginar este descifrarea înțelesului lumii din perspectiva ființării sensibile a omului în căutarea unui sens. Lucrarea imaginarului la edificiul istoriei își taie, astfel, propriul ei drum, niciodată identic cu cel al realului dar întretăindu-se cu el și reconstituind sau anticipînd sensuri semnificative ale unei experiențe necesare în lunga cale a evoluției umane.

Dar, încă o dată, imaginarul nu se instituie decît sub impulsul referențialului său, care îi transmite vigoarea și autenticitatea. Iar autenticitatea imaginarului rezultă din sondarea analitică a unei experiențe de viață, care supune adevărurile aparente și admise unei reverificări, testîndu-le soliditatea în numele unei alternative posibile și imaginabile. În această testare imaginarul este mai degrevat de convenții și prejudecăți, încît logica lui își derulează mai consecvent și mai coerent conexiunile. În acest sens, al autenticității, și cu această deschidere expresă spre adevărul neînfrumusețat al vieții, teza lui Goethe : „arta este



Scanned with OKEN Scanner

o cale pentru cucerirea realității" își află deplinul ei înțeles. Căci realitatea, ținută strîns în cleștele propriilor ei contradicții și al intereselor omenești opuse, nestatornice, tinde mai curînd să-și disimuleze mobilurile care o impulsionează. La grecii antichității numai zeii se puteau încumeta, uneori, să dea la o parte vreun colț al vălului care-i împiedica pe oameni să cunoască starea reală și cursul propriei lor vieți. Arta secularizează această funcție necesară, ceea ce întrevedea și anunța Goethe prin teza sa, deschizînd astfel spre înțelegerea mai cuprinzătoare a demersului uman. Anume că nu numai viitorul, deci ceea ce urmează să facă omul, ci prezentul însuși, ceea ce este omul în dinamica sa, această cunoaștere efectivă de sine în mișcarea prezentului este o realitate de cucerit. O realitate de interogat la fiecare nouă cotitură a ei, ca și la fiecare nouă perioadă semnificativă a vîrstelor omului, zone existențiale necunoscute și obscure care întreține acea stare de mister, tulburătoare și incitantă, de unde izvorăsc marile întrebări și elanurile inovatoare, odată cu marile iluzii sau erori în aprecierea perspectivei posibile.

Căci, evident, nimeni nu poate anticipa fără greșeală asupra întorsăturilor sorții. Nici practicianul, nici filozoful, nici scriitorul. Dar spre deosebire de filozof, care poate ajunge cel mult la unele legi generale ale procesului de dezvoltare și poate enunța, pe acest temei, ipoteze cu un grad relativ înalt de validitate asupra direcțiilor de evoluție posibile, lucrînd astfel în termenii și cu perspectiva universalului, — scriitorul se află, ca trăire sensibilă și intelectuală, în rînd cu interogația practicei, cu deosebirea că la nivelul imaginarului practica însăși devine analitică, tinde să-și sondeze profunzimile, să-și legitimeze opțiunile, prospectînd prin chiar aceste demersuri mobilurile care generează și însuflețesc neastîmpărul continuu al activității umane.

Imaginarul însuși devine un demers prospectiv, iar valoarea lui se constituie din crîmpeiele de adevăruri pe care izbutește, pe această cale, să le surprindă și să le aducă la lumină. Este ca un experiment, dar lucrînd cu ter-



Scanned with OKEN Scanner

menii imaginarului în vederea detectării straturilor de profunzime ale realului, avansînd ipoteze, confruntîndu-le și corectîndu-le, recunoscînd apriori legitimitatea erorii și deschizînd prin analiza și ponderea lor succesivă un colț al vălului care ascunde adevărul. Eroii literari nu sînt, de aceea, nici sfinți, nici modele de uz pedagogic ci entități problematice în tensiune.

Tolstoi, în *Război și Pace* îl imaginează pe Bezuhov ca fiind omul în cumpăna vremurilor, omul de mijloc al timpului, nobil de proveniență și situație, încă bogat, dar luat de adierea spirituală a epocii pe valul unei desprinderi de rigiditatea convențiilor, lăsîndu-se furat de o înclinație meditativă și ezitantă, care îl descumpănește și dezarmează în încleștarea aspră a vieții. Sub efectul acestei labilități, eroul capătă o sensibilitate de seismograf, receptează cu acuitate întîmplările, reacționează sub impulsul spaimei căutîndu-și în același timp justificări și rușinîndu-se pentru momentele de lașitate, pe care preferă totuși să le minimalizeze și să le uite lăsînd răgaz timpului să filtreze în lanțul imaginilor amintiri și interpretări compensatorii, în măsură să-l descarce indirect de apăsarea mai vechilor sentimente de culpabilitate și umilință. Demersul scriitoricesc devine cu atît mai profund, cu cît situațiile umane sînt urmărite fără părtinire și fără cruțare, cu intransigența unui judecător de instrucție care, deși are destule motive să-i găsească eroului său justificări raționale pentru eșecurile și inconsecvențele, lașitățile care-i jalonează existența, își urmărește totuși imperturbabil ancheta sa în căutarea adevărului, dincolo de orice concesie. Aici scriitorul își asumă riscurile și răspunderile unui franctiror. Va cuteza sau nu. Deosebirea dintre o societate dispusă să pună accentul pe circumstanțele atenuante, absolvindu-și, fie și numai parțial, eroii săi reali sau imaginari și scriitorul intransigent care, neînchizînd ochii la circumstanțe, merge totuși pînă la capăt, constă în acel fapt anume că societatea, reprezentată întotdeauna de un anumit grup, se poate simți întrucîtva complice și tinde să șteargă urmele acestei complicități, în



Scanned with OKEN Scanner

timp ce artistul avid de autenticitate tinde să se detașeze tocmai în acest punct de mersul orb sub girul convențiilor, care învăluie și ascund ceea ce el vizează să descopere și să aducă la lumină.

Augustin Buzura, în *Fețele tăcerii*, își lasă eroul să se dezinovățească pînă la capăt, să se pună în acord cu propria sa conștiință neliniștită, ba chiar cu aceea a adversarului său dar aruncînd, astfel, o lumină pătrunzătoare, albă, aproape fără de umbre, asupra împrejurărilor complice și asupra naturii mecanismelor subiective ale eroilor, care i-au adus în situația de complice la complicități, fie și în necunoștință de cauză, dar în jocul cărora fuseseră integrați și se angajaseră cu devotament și seninătate. Complicitățile sociale mulează și mutilează structurile antropologice.

Literatura și cu deosebire romanul se încarcă, astfel, s-ar spune: fără să vrea, de un patos al investigației de avangardă, care nu produce enunțuri, nu descoperă legități, dar pregătește laborios terenul acestora prin defrișarea lentă și disparată a microproceselor antropomorfe și antropologice în înceata lor mișcare de întrepătrundere cu dinamica spațiului social ambiant.

O expresie, poate dintre cele mai tranșante, a unui asemenea travaliu dur și patetic prin intransigența sa este *Străinul* lui Camus, omul tînăr care se descoperă singur în deșertul de incomunicabilitate și neînțelegere al lumii, dezarmat și incapabil să intre în jocul de complicități al acesteia, insensibil pînă la absurd la binefacerile vitale ale compromisului, inaderent la consensul subtil al ipocriziei sociale și lăsîndu-se purtat, nepăsător s-ar spune, la locul și momentul de execuție a condamnării sale la moarte. Camus va admite, răspunzînd criticilor săi, că ceea ce îl însuflețește pe Meursault-Străinul este un adevăr negativ. Or, adevărurile negative nu sînt mai puțin încărcate cu valori euristice. Și, dacă povestea unui om care, fără să ia o atitudine eroică, acceptă să moară pentru adevăr, acest adevăr fiind propria lui crimă, dar și duplicitatea socială dispusă să-i răscumpere păcatul cu prețul convertirii sale



Scanned with OKEN Scanner

la jocul ipocrit al convențiilor unanim validate ; dacă o asemenea poveste este primită cu firească indignare a conștiinței publice ultragiate, iar critica subtilă, mai curînd avocățească, îi poate imputa nota de descurajare pe care o aduce cu sine, faptul că închide în această deznădejde orice alt orizont posibil, ea rămîne, totuși, un model al esteticii tăios protestatare și își păstrează nealterate valorile ei în planul cunoașterii și al cuceririi realității, al dezvăluirii mecanismelor de adîncime, neștiute și numai încă vag intuite, care decid asupra confluențelor din care se constituie comportamentul uman. Și aici, scriitorul, ca în orice investigare romanescă de valoare, se identifică cu logica strictă a eroului de ficțiune și pătrunde pas cu pas, ghidat de chiar această logică, în universul opac și altfel insondabil al subiectivității sale, în același timp nerepetabilă și omenește comună prin structurile elementare din care se constituie. Gradul de autenticitate devine, astfel, funcție de incoruptibilitatea scriitorului, de îndrăzneala de a nu-i atribui eroului de ficțiune decît numai ceea ce derivă din logica propriei sale subiectivități, indiferent de ce va spune lumea, critica, dar indiferent chiar de preferințele și înclinațiile scriitorului însuși, care trebuie reduse la tăcere, ca preț al unui adevăr apt să iasă la iveală abia și numai din logica neîngrădită de convenții, dură, necruțătoare, a imaginarului. Literatura și cu deosebire romanul se înfățișează, astfel, ca un cîmp de luptă. Iar arma, spada scriitorului în această luptă, rezistența tăișului ei, în ciocnirea cu armura convențiilor, în care lumea veche se închide întotdeauna ca într-o redută, toate acestea țin de profunzimea de la care sînt aduse la lumină noi crîmpeie de adevăr, și de lipsa de frică în a le scoate la vedere. Încît, indiferent de ceea ce vizează nemijlocit scriitorul el este condamnat la autenticitate iar autenticitatea devine cheia de boltă a edificiului său imaginar. Cu această încărcătură, însă, imaginarul devine totodată un demers cognitiv, o cale mediată spre adevărurile neștiute încă ale ființării umane.



Scanned with OKEN Scanner

Se naște o surprinzătoare conexiune în lanț, în dinamica căreia, în pofida oricărei scheme tradiționale, nu întîmplările banale ale vieții cotidiene se grăbesc să bată la poarta distincției literare, ci invers, actul romanesc — pentru a-și depăși propria sa uzură și sărăcie, își caută în existența reală resursele propriei sale renașteri și reînsuflețiri.

În acest sens scriitorul, de pildă Mircea Eliade, spune: „De ce analiza sufletească a unei cocote (temă predilectă într-o anumită epocă a dezvoltării practicii romanești, dar indicînd — mai larg — o înclinație snobă pentru boemă și lumea interlopă, altfel disprețuite și excomunicate din universul onorabilității) ar fi mai interesantă decît transcrierea justă a dramei lăuntrice a unui matematician sau metafizician? Orice se întîmplă în viață poate constitui un roman... Orice e viu se poate transforma în epic. Orice a fost trăit sau ar putea fi trăit inclusiv ideile, teoriile, cunoașterea... Personajul ideal devine omul viu, omul sincer, a cărui trăire ni se dezvăluie prin cunoaștere esențială, reală, directă... Se vizează, aici, „intuiția concretului", experiența fenomenologică transpusă în literatură, chemată să pătrundă dincolo de schemele mentale curente, de sentimente demodate și truisme care acoperă cu o crustă aparent obiectivă, autentică, profunda inautenticitate a personajelor. (Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, 1980, p. 399).

Caracterul radical al unui asemenea program literar, ca și amploarea postulatelor sale dau expresie, evident, nu numai unui deziderat estetic individual, sau de grup, ci totodată — deși indirect și mai curînd nedeliberat — unui climat de interogație și căutare confuză al epocii, resimțit acut de sensibilitatea receptivă a scriitorului, care îi tatonează la rîndul său cauzele încă obscure. Fără să fie un vizionar, în sensul întrucîtva denaturat de o uzură prin abuz a noțiunii, dar distingîndu-se totuși printr-o dezvoltată sensibilitate receptivă, intuiția concretului, care îi ascute puterea de pătrundere și anticipare, scriitorul realmente înzestrat tinde să se desprindă din ambianța de con-



Scanned with OKEN Scanner

fuzie a mediului său, nu însă refuzîndu-i problematica, ci încercînd s-o ordoneze, să-i surprindă reperele semnificative și să le exprime. Relația dintre scriitor și mediul său social este, sub acest aspect, în același timp convergentă și divergentă. Convergentă ca problematică, ca unghi general de privire asupra lumii, dar divergentă în planul înțelegerii modului de viață, în intuiția concretului, al explicației și al ipotezelor de perspectivă. Cu aceasta se atinge hotarul sociologiei literaturii, dar domeniile se întrepătrund în zonele de graniță și nici un demers de natură antropologică în spațiul literaturii nu s-ar putea lipsi de contribuția acestei discipline surori.

Astfel, în amplele sale lucrări de sociologia literaturii, Lucien Goldmann, în consens indirect dar substanțial cu Mircea Eliade : „literatura este chemată să pătrundă dincolo de schemele mentale curente", notează cu privire la relația dintre scriitor și climatul spiritual al grupului său social : „scriitorul nu reflectă conștiința colectivă (într-un sens nemijlocit și mecanic) ci, dimpotrivă, împinge spre un grad de coerență foarte avansată structurile pe care această conștiință le-a elaborat în mod relativ și rudimentar. În acest sens, opera constituie o conștientizare colectivă prin intermediul unei conștiințe individuale, cea a creatorului ei, conștientizare care va revela, ca urmare, grupului spre ce tindea „fără să știe" în gîndirea, afectivitatea și comportamentul său". (L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, 1972, p. 139).

Ceea ce legitimează, așadar, posibilitatea unei antropologii a literaturii nu va fi decurgînd numai din nevoia interioară a practicii umane de a se dedubla și reproduce imaginar, ca o retrăire cît de cît analitică în măsură să developeze și să resensibilizeze amplificat momentele, altfel obscure, ale unui eveniment descifrat abia pe calea unor asemenea reconsiderări ; ceea ce o legitimează este, totodată sau mai ales, existența pe această cale instituită a unei structuri antropomorfe proiective, efervescent amplificată la scriitorii de vocație, deschisă spre sensurile încă ascunse ale timpului pe care tinde să le descifreze



Scanned with OKEN Scanner

într-o elaborare imaginară cu valoare de probabilitate. S-ar spune o înclinație oraculară, o predispoziție anticipativă decurgînd dintr-o îndelungată confruntare experimentală a omului cu nevoia de orizont deschis și de testare a posibilului.

Și cu cît omul ca individualitate activă, ca centru de inițiativă ridică la un grad mai mare de independență propria sa activitate, cu atît mai mult modul său propriu de a ființa, cu îndeletnicirile, trăirile și tensiunile sale i se dezvăluie ca un cîmp problematic de interes vital. Această deschidere spre o cunoaștere de sine analitică dă expresie, în același timp, impulsului viu declanșat de o independență individuală sporită în planul activității, dar și de producerea lentă a unor aptitudini umane relativ specializate ca predispoziții de autoobservare, autocontrol și autodominare, autodisciplinare, fără de care nici o activitate umană coerentă n-ar fi posibilă. Abia maturizarea unor asemenea structuri antropomorfe face inteligibilă explozia individualității, evident sub impulsul unor relații sociale și activități umane diversificate, care stimulează inițiativele și însușirile umane apte să le declanșeze, dar nu fără să se fi putut întemeia pe asemenea trasee ale sensibilității în măsură să unifice și să potențeze întregul proces.

Drumul lung de la mit la roman jalonează mișcarea interioară, numai aparent întreruptă, a acestui proces, la capătul căruia marile opere literare descoperă universul subiectivității umane și tind să reelaboreze imaginea asupra lumii din perspectiva acestui univers astfel dinamizat, dezvăluit ca activ și responsabil pentru cursul aventurii umane și tinzînd să-l angajeze pe om într-o măsură crescîndă la modelarea, în continuare, a propriei sale existențe. E o lucrare care vizează să-și cunoască și stăpînească mijloacele. Încît se naște o exegeză antropologică a materiei romanești, pregătită și anticipată de însuși travaliul literar, care a făcut din detectarea constantelor subiective ale activității și aspirației umane materia sa.



Scanned with OKEN Scanner

Se știe încă puțin cît de multe căutări și rătăciri i-au fost necesare omenirii să facă pasul de la principiul sofist : omul este măsura tuturor lucrurilor, dublat de socraticul : cunoaște-te pe tine însuți, dar ambele exprimînd abia nevoia genial intuită a unei cotituri ; să facă, deci, pasul pînă la *Infernul* lui Dante, sau pînă la marea iluminare shakespeareeană asupra omului, care împreună cu Don Quijote redeschid, de astă dată cu o energie irepresibilă, acest mai vechi șantier, părăsit de secole ca nesemnificativ. Noii eroi sondează și pătrund adînc, prin propriile lor dileme, în labirintul universului subiectiv, aducînd la lumină, fără prea multe prejudecăți, sau în orice caz înfruntînd convențiile și ipocrizia timpului, mobiluri și mecanisme ale comportamentului uman, în măsură să dezvăluie fie tendințe noi, fie legități maturizate care conexează impulsurile subiectivității umane la condițiile obiectiv date, pe care le descifrează abia din unghiul acestor tendințe și legități.

Se infiltrează, astfel, în mersul haotic al lumii o întrebare tulburătoare asupra implicației dintre om și propriul său destin, de proporțiile unei răsturnări amenințătoare pentru așezările de pînă atunci, aparent imuabile.

Revoluția care are loc constă, înainte de toate, în această despresurare de iluzie și de falsă pudoare a imaginii de sine a omului. E un demers defetișizant și acționînd, sub acest efect, ca o deschidere iconoclastă.

O asemenea așezare aspră și lucidă a omului în lumea sa inaugurează dimensiunea antropologică nouă a literaturii și îi atribuie un înțeles propriu, sau mai curînd un sens totalizator vizînd să însumeze demersurile încă anterioare ale filozofiei și eticei cu cele ale psihologiei, care — sub același impuls — își proiecta abia conturul primelor sale investigații. Dacă încă din antichitate filozofia și literatura își împărțeau răspunderile în cercetarea universului uman, continuînd în această diversificare lucrarea de început a miturilor, noua etapă pare decisă să dea urmare separației disciplinelor inițiată de Aristotel, repunînd în atenția sa studiul psihicului, ca o a doua natură



Scanned with OKEN Scanner

a omului (Spinoza), pedagogia ca lucrare a omului asupra acestei a doua sa natură (Locke, Rousseau), antropologia filozofică ca reconstituire analitică a procesului de autoproducere de sine a omului (Kant, Hegel). Dar încă o dată literatura face primii pași în obscuritatea timpului cu Dante, Shakespeare și Cervantes, după cum tragedia antică și dialogurile orale ale sofiștilor anticipau elaborarea categoriilor sufletului omenesc la Platon și Aristotel.

Sensul travaliului scriitoricesc devine sfredelirea opacității, care menține în mister structurile complexe ale subiectivității umane, aducerea lor la lumină, trecerea intransparentului în transparent.

Antropologic, literatura dezleagă tainele ascunse, neștiute, substraturile sensibilității umane, care guvernează într-o măsură însemnată modul de constituire al relațiilor inter-subiective, dar și — într-un plan mai general — receptarea, interpretarea realității și raportarea activă la condițiile ei.

Din perspectivă antropologică, așadar, deci ca cunoaștere obiectivă a staturii spirituale a omului din toate unghiurile și în complexitatea totalizatoare a întrepătrunderii și interacțiunii structurilor sale funcționale, literatura și romanul îndeosebi operează analitic și descriptiv. Planurile se întretaie. În densitatea scriiturii dimensiunea strict antropologică se instituie abia prin suprapunerea și interconexarea diferitelor nivele, distingîndu-se fie ca mecanism psihologic, într-un loc, fie — în altul — ca joc de alternative și opțiuni etice, ca raporturi sociale, de rudenie, între generații și sexe, dar de fiecare dată implicîndu-le pe toate celelalte și exprimîndu-se ca totalitate antropologică în fiecare dintre ele.

Nevoia de autenticitate și căutarea expresiei romanești în măsură să reconstituie fiorul viu, tensiunea și fluiditatea trăirilor umane par să se dezintereseze de particularități și tipologizări. În schimb, decupajul antropologic — totalizînd la rîndul său — tinde să reintegreze în structuri semnificative planurile diferite de manifestare ale eroilor romanești și secvențe disparate înăuntrul acestor



Scanned with OKEN Scanner

planuri, petrecute uneori la distanțe relativ mari în timp și în situații dintre cele mai neasemănătoare, dacă și în măsura în care asemenea decupaje comparate și reunite izbutesc să dezvăluie liniamentele, fie și încă vag conturate, ale unui mecanism uman de reacție încă necunoscut sau abia intuit și a cărui descoperire sau confirmare sporește cunoașterea de sine a omului, deci puterea sa de anticipare și libertatea astfel încurajată a opțiunilor sale.

Este un demers dificil și ingrat, ca orice dibuire printre necunoscutele omului și ale lumii.

Demers dificil și ingrat cu atît mai mult cu cît scriitorul, înainte chiar de a se fi hotărît să înfrunte climatul mai curînd, întotdeauna, înclinat spre convențional al publicului tradițional și al criticii, este nevoit să se răfuiască cu propria sa predispoziție anterioară, cu propriile sale prejudecăți, și aceasta — uneori — pas cu pas, pagină cu pagină, dacă este cazul să recunoaștem că paginile mari ale literaturii nu-și extrag forța lor de comunicare decît din durerile luptei cu sine însuși ale creatorului lor. Căci scriitorul nu este, nici el, decît prizonierul timpului său, dar un prizonier evadat. Și cine s-ar putea împăca, ușor, cu destinul unui evadat?

*Imoralistul* lui André Gide dă o măsură romanescă a acestei dificile și ingrate elaborări literare. Eroul, om de lume, intelectual rafinat, profesor și cercetător de prestigiu își asasinează soția. O crimă. Dar o crimă făptuită cu încetinitorul, pe parcursul mai multor ani. O crimă neaparentă, faptul crimei fiind invizibil. O crimă fără încălcarea nici unui paragraf sau aliniat din vreo lege penală. O crimă neștiută de nimeni și nedetectabilă, soția eroului fiind, în ochii tuturor, răpusă de o boală grea și îndelungată pe care nu avusese puterea fizică și poate morală s-o biruie. Totuși, eroul se va destăinui. O destăinuire ca o spovedanie, refăcînd în destăinuire lungul drum, aproape moment cu moment al crimei. O crimă infiltrîndu-se în viața de zi cu zi a cuplului, pulverizată de-a lungul săptămînilor și al anilor de convietuire în cele mai bune și prevenitoare relații reciproce, iar doza



Scanned with OKEN Scanner

sau instrumentul crimei neînfiripîndu-se decît printr-o acumulare infinitesimală de efecte ale unor condiții de viață vag contraindicate pentru un om slăbit de boală și profund uzat de gîndul sau sentimentul de a fi o povară. Povara lucidității de a fi o povară ucide, pe cît se pare, ca și arsenicul inoculat în doze imperceptibile, cu deosebirea că în primul caz ceea ce ucide vine din miezul subiectivității umane istoric constituită și adusă la lumină abia de travaliul literar, ca o nouă realitate antropomorfă, în timp ce în al doilea caz agentul nemijlocit este exterior și poate interveni numai prin intermediul unui demers uman, propriu sau străin, care îl administrează. Rămîne de reținut, ca o primă și cu totul surprinzătoare dezvăluire, această adeziune posibilă a victimei — voluntară-involuntară, conștientă-inconștientă — la propria sa anihilare, în condițiile unei vieți lipsite mereu mai mult de sens propriu și de speranță. Nu este încă o sinucidere, dar e un semn care indică prezența unei micro structuri cu pronunțat sens negativ, de renunțare, în spațiul interiorității umane, de unde decurge și posibilitatea sinuciderii, dar deținînd o semnificație încă mai largă, chiar dacă mai puțin spectaculară și exprimată prin tot ceea ce ține de pasivitate, inerțialitate, apatie, degradarea vitalității, slăbirea sau pierderea interesului pentru viață, stări antropomorfe care apar pe fondul unor relații sociale dezumanizante, dar devin ca atare relativ stabile și pot determina, la rîndul lor, fenomene de involuție socială și antropomorfologică, dacă alte tendințe nu li se opun anulîndu-le sau diminuîndu-le efectul. Acest moment, oricît de dens, apare — totuși — în *Imoralistul* numai ca implicația altei traiectorii, mult mai virulentă, care se conturează la nivelul subiectivității în societatea epocii contemporane, condamnată să-și descopere cu oarecare cinism diformitățile rezultînd din exacerbarea raporturilor de înstrăinare și individualism pe care se întemeiază, pe care le cultivă și le apără cu o neabătută tenacitate. Astfel, eroul, la capătul întinsei sale spovedanii, pe parcursul căreia nu era ușor să distingi demonicul de aparenta inocență a unei relatări atît de deschise, neigno-



Scanned with OKEN Scanner

rînd nici un detaliu semnificativ, încît cei cîțiva prieteni — uluiți de duritatea confesiunii — ezitau, în starea lor de spirit, între oroare și compătimire complice; eroul, așadar, își întoarce brusc gîndul de la ceea ce făptuise și relatase spre propriul său destin și adaugă, ca pentru a încheia aici, definitiv, orice altă reflexie asupra destăinuirii sale: „Ceea ce mă sperie, o mărturisesc, este faptul că sînt încă foarte tînăr. Mi se pare uneori că adevărata mea viață n-a început încă. Smulgeți-mă de aici, acum, și dați-mi rațiuni să exist... Nu că aș fi, credeți-mă, obosit de crima mea, dacă voiți s-o numiți așa; dar trebuie să-mi dovedesc mie însumi că nu am trecut dincolo de dreptul meu". Acest: nu am trecut dincolo de dreptul meu, cu referire la crima pe care tocmai o relatase în cele mai mici detalii ale prelungitei sale făptuiri, sugerează dintr-o dată schema unei dispoziții antropologice fixate și labile încă, totodată, care ar mai avea nevoie de o întărire în măsură s-o consolideze într-un ansamblu bine structurat al conștiinței de sine. În acest sens, i se pare de la sine înțeles, eroului, să fie ajutat să-și calmeze vaga tulburare a liniștii sale interioare, să-și regăsească un sens nou al existenței, să se elibereze de angoasa care-l învăluie cînd, uneori, se teme de reversul răsplătitor al faptei sale, pe care este stăruitor tentat s-o șteargă din memorie, să-și reînceapă viața de la zero.

S-ar spune o culme a imoralității cinice, un erou imoral. Un roman imoral. Autorul însuși, neutru în povestirea pe care o relatează, s-a văzut pîndit de pericolul să i se atribuie intenția absolvirii eroului său întrucît nu-l condamnă, mulțumindu-se să-l așaze în fața faptelor sale, numai de el știute și destăinuite. Ba chiar prin subtilitatea descriptivă a analizei bogat nuanțate și rafinate, i se atribuie indirect eroului o vagă ambiguitate, susceptibilă pe alocuri să sugereze candoare și, poate, oarecare inocență, care fără să-l disculpe îl umanizează, totuși, așezîndu-i astfel problematica în rîndul celor lumești.

„De fapt, se apără scriitorul, eu n-am căutat să dovedesc nimic, ci numai să pictez bine și să luminez bine pic-



Scanned with OKEN Scanner

tura mea." Căci, „a pune bine o problemă nu înseamnă și a o presupune soluționată dinainte."

Iar problema reală a romanului nu este numai și nu în primul rînd aventura insolită a unui intelectual rătăcit pînă la crimă și dincolo de ea orbecăind în labirintul trăirilor sale dereglate și inducînd în eroare, cu fățărnicia rafinamentului său, opinia nu naivă ci convențională, viciată de același individualism orb, a mediului său apropiat și a societății mai largi. Problema semnificativă și apăsînd greu, ca o piatră de moară, asupra climatului epocii este complicitatea socială cu ipocrizia care ascunde și apără ascunzînd nu numai crima subtilă a unui dezaxat, dar — mult mai grav — profunda stare de criminalitate socială ca efect al dezumanizării relațiilor sociale și al agresivității crescînde care decurge inevitabil pe un asemenea teren. Iprocrizia apare aici ca instrumentul conștiinței liniștite și se manifestă la nivelul mediului social ca complicitate, iar la acela al individului ca mecanism de integrare, deprindere nu numai de apărare, dar și de acțiune, de antecalculare a tuturor subterfugiilor posibile pe temeiul complicităților social-instaurate și individual-asimilate. Romanul descoperă și face inteligibilă prezența și funcția acestei intercondiționări dintre social și antropomorfologic. Complicitatea la crima ascunsă proliferează crima ; dar o proliferează reconstituind structurile de insensibilitate umană la omucidere, pe care un îndelungat și dificil proces de umanizare și civilizare a omului a lucrat să le dezamorseze, deschizînd astfel calea unei noi structuri a sensibilității, întărită de sentimente și dispoziții valorice, pentru care ființa omului este valoarea de fundament, condiția princeps a relațiilor de socialitate. Destructurarea acestei sensibilități, la care contribuie, evident, războaiele, exterminările, holocaustul redimensionat la proporțiile epocii contemporane, ține, totuși, în esență, de natura relațiilor sociale cotidiene, de contrastul inegalităților, de complotul puterii împotriva aspirațiilor umane la autonomie, la care se adaugă atentatul diurn la libertățile cîștigate și intrate



Scanned with OKEN Scanner

în uzul elementar al existenței. Imoralistul este produsul introvertit, atins de demonism, al acestor contraste împinse la limită și care prevestesc inistituirea unei structuri dereglate a subiectivității omului contemporan, care explică posibilitatea tipologică, altfel inconceptibilă, a torționarului modern, a fascistului care seceră cu pistolul său mitralieră mulțimi de indivizi, fără distincție, sau le înghesuie în vagoane mortuare, în camerele de gazare, încredințat că-l ridică astfel pe om, prin sine, la nemurire și glorie. Fotografiile și filmele documentare stau și azi mărturie, cu detalii, pentru adeverirea acestui apocalips, faptă a unor oameni, mulți dintre ei intelectuali rafinați ai secolului XX, adunați în șiruri de sute de mii și chiar de milioane. Dar, ar fi totuși abuziv să i se atribuie scriitorului care l-a conceput pe Imoralist o atît de neobișnuită și nefirească putere de predicție. Ar fi chiar dăunător, căci s-ar denatura adevărul și s-ar învălui în această denaturare faptul elementar că munca scriitorului, dacă este de valoare, descifrează straturile adînci ale sensibilității și mobilurilor umane, descoperă — prin analize comparate — structuri noi, în formare ale subiectivității, fără să știe cît de departe vor evolua ele și cît de profund vor marca dezvoltarea mai departe a naturii umane și a societății. Ceea ce se intercepteză este încă indistinct ca generalitate și distinct numai ca situație unică, vie, neașteptată, încărcată de accidentalitate, pe care încă nimic nu o anunță ca repetabilă și necesară, deși autenticitatea momentelor astfel surprinse derivă, cu sau fără voia scriitorului, abia din filonul de generalitate și necesitate pe care îl conțin.

Masa de lucru a romancierului devine, astfel, dincolo de orice intenție deliberată, un laborator de analiză a mecanismelor simple sau complexe care guvernează raporturile omului cu lumea sa, testînd — prin situațiile de viață fictive pe care le imaginează — atît gradul de autenticitate al ipotezelor scriitorului, care pot exprima diversele curente de idei ale unui timp determinat, cît și stările de spirit confuze, încă neformulate, spaimele, speranțele



Scanned with OKEN Scanner

nedesluşite care colorează prin sensurile lor încrucişate climatul fiecărei epoci de nelinişte şi căutare.

La Tolstoi, această legitate interioară a unei elaborări literare îşi găseşte, nu de puţine ori, o expresie discursivă chiar în contextul desfăşurărilor imaginare din romanele sale, dar cu atît mai mult în însemnări, articole şi scrisori, constituind de cele mai multe ori grafia analitică asupra propriului său travaliu scriitoricesc şi oferind, prin aceasta o cheie pentru înţelegerea operaţiilor de disecţie şi interpretare comparată, care pregătesc şi legitimează profilul antropologic al personagiilor sale. Astfel, scriitorul distinge, ca un moment al mecanismului de raportare a omului la lume, ceea ce va numi „legea falsei prezentări a imaginaţiei" şi reperînd prin această determinare cu valoare de generalitate, întrucît apare ca lege, înclinaţia umană de a-şi explica şi de a se convinge „că ceea ce facem" ţine de liberul nostru arbitru, căci „facem potrivit bunului nostru plac". Rezultă de aici că omul îşi caută abia aposteriori raţiuni convingătoare pentru a-şi legitima opţiunile sale, preferinţele oarbe, nepregătite de vreun gînd, iar gîndul venind abia din urmă pentru a le întemeia, întări şi apăra. Falsă este, aşadar, convingerea că opţiunea este deliberată, chiar şi atunci cînd actul deliberativ — cum se întîmplă ades — n-ar veni decît să-i legitimeze lui însuşi, iar dacă e cazul şi altora, opţiunea sa iniţial pur afectivă şi abia într-un al doilea timp aşezată pe raţiuni. Se pare că acesta va fi fost şi traseul deciziei lui Bezuhov de a şi-o lua de soţie pe Natasa, ocolind propria sa aprehensiune — iscată de o impresie mai generală — care putea descuraja o asemenea alegere, dar mai puternică dovedindu-se tentaţia orgoliului său, adeseori rănit, de a face din această fiinţă dorită şi curtată femeia sa.

Thomas Mann va observa, la rîndul său, că: „Magnetismul unui interes care umple inima este puternic şi misterios". Nu are criterii, cel puţin nu criterii direct obiective. Conexiunile care se împletesc pe acest traseu antropologic sînt, desigur, mai nuanţate şi posedă un grad mai înalt de întrepătrundere, respectiv de trecere a fie-



Scanned with OKEN Scanner

cărui moment în opusul său, dar legea falsei (re)prezentări a imaginației, sau — poate — legea mecanismului de legitimare rațională a înclinațiilor umane neîntemeiate pe rațiuni, ci pe alte impulsuri, cum ar fi orgoliul sau nevoia de compensație pentru un sentiment de inferioritate mai general, în cazul lui Bezuhov, tentația unei atitudini de frondă sau gustul nesatisfăcut de aventură și hazard, această lege formulată de Tolstoi surprinde, pe cît se pare, o structură antropologică profund fixată de o îndelungată practică socială, care a încurajat ceea ce s-ar putea numi o dublă duplicitate a subiectivității umane: față de societate și față de propria sa imagine de sine. O structură antropologică pe care, este de presupus, abia alte timpuri istorice, cu alte conexiuni în sistemul relațiilor umane ar putea-o contracara, emancipîndu-l pe om de această înrobire a spiritului său, încă virulent actuală, de care se rușinează și pe care este grăbit s-o ascundă, poate ca semn al unei aspirații contrare abia vag conturate și lipsite încă de cutezanța unei înfruntări deschise, care pe care.

Posibilitatea și, pînă la urmă, necesitatea unei antropologii a literaturii se întemeiază, prin urmare, pe faptul că travaliul literar conține, ca un moment interior al căutărilor sale, investigația asupra naturii umane. O investigație care nu se destăinue, totuși, decît prin intermediul unui univers imaginar, el însuși învăluit de clar obscurul creației și supus propriilor sale legi de mișcare.

Nu se poate spune că s-au cercetat puțin adîncurile acestui filon antropologic. S-a reținut, totuși, neconcludent în planul teoriei faptul că se deschide în acest punct o bifurcare complimentară a traseului antropologic, cînd imaginarul transcende realul dilatîndu-i notele obscure, uneori pînă la unilateralitate extremă și diform, dar aducîndu-le abia prin această mijlocire sub conul de lumină al cunoașterii pozitive ; iar realul, deci nivelul nemijlocit al existenței empirice, își consolidează pas cu pas libertatea sa de mișcare proiectivă abia pe măsura înzestrării sale cu facultățile imaginarului, care micșorează puterea



Scanned with OKEN Scanner

oarbă a hazardului în mersul istoriei (nu este un paradox) și îngăduie o angajare istorică întemeiată mai mult pe măsură și posibilități maturizate decît pe simple iluzii și utopii.

În planul mai strict delimitat al artei, o expresie a acestei bifurcări complementare poate fi îndelung și cu mult folos observată, de pildă, în *Oglinzile* lui Goya, ca și în lunga sa serie de *Capricii*, comentate dintr-o subtilă perspectivă antropologică de André Malraux în *Saturn*, *Eseu despre Goya*. Caricaturiștii vroiau să reducă umil lumea la o singură semnificație, să scoată la iveală ceea ce ea ascunde, izolînd-o de ceea ce este ascuns. Goya vrea s-o extindă, să-i adauge ceea ce o prelungește pînă în mister. N-o luminează nici ca un moralist, nici ca un pamfletar, nici ca un ironist, iar lumina pe care o face să scadă, în loc să lumineze fantoșele, prelungește pînă la infinit umbrele lor imense" (Editura Meridiane, 1970, pg. 26-27). Căci, așadar, ceea ce în lume este ascuns ține de lume și nu poate fi izolată lumea, fără a o denatura, de propriile ei zone tăinuite. Ceea ce nu anulează funcția, în acest sens unilaterală, a caricaturii, a pamfletului sau în genere a unui demers critic guvernat de opțiuni politice și morale ; dar indică, dincolo de orice pedagogie, sensul de investigare cuprinzătoare al travaliului care îl angajează pe om într-un infinit proces de auto-descoperire și auto-cizelare, fără idei preconcepute și fără destituirea negativității, care poate oricînd să treacă în contrariul său, din sfera de interes major a cercetării.

În studiile sale de antropologie a literaturii, cuprinse în volumul de față, Nikola Milošević întreprinde un asemenea stăruitor efort de descifrare a liniamentelor antropologice surprinse, descoperite și reliefate în cîteva din marile opere ale literaturii universale. Este o muncă de pionierat deși nu lipsită de premize, în măsura în care atît romancierul, adeseori, cît și criticul literar se lasă prinși în jocul modern al defetișizării materiei romanești, ca un semn al timpurilor mai noi, marcate de apetitul lucidității și de larg răspîndita aspirație contemporană la individuali-



Scanned with OKEN Scanner

zare și împlinire de sine a fiecăruia într-o viață cu sens. Dar la această tendință mai generală autorul adaugă o notă de îndoială, poate un climat de mirare sceptică care lărgește spațiul interogației și deschide spre noi ipoteze în depistarea traseelor antropologice ale textului literar.

Iată, de pildă, raportul dintre „nevoia de iluzie" și „nevoia de adevăr" în cele două planuri, ale imaginarului și al realului, care se întretaie, se contrapun, dar se completează totodată și, mai mult încă, se explicitează fiecare în parte prin efectul de rezonanță și de reacție al opusului său. Scriitorul însuși își poate depăși, pe această cale, propriile sale limite, teama de neînțelegea lumii. Într-un asemenea joc al confruntărilor adevărurile își pot face loc dincolo de ceea ce știe în mod pozitiv scriitorul punîndu-l față în față cu situații pe care nu le-a anticipat, uneori greu de acceptat în planul realității, inacceptabile pentru bunul simț și totuși posibile, chiar probabile cînd sînt aduse la suprafață și scoase de sub cenzură mobilurile contradictorii și nu de puține ori travestite ale acțiunii umane. Sînt adevăruri de nemărturisit, autentice totuși, a căror exprimare își găsește calea și nuanțele convenabile datorită distanței pe care o introduce imaginarul în acest plan și a alibiului pe care îl face, astfel, posibil. Nikola Milošević avansează, cu privire la această strategie a jocului imaginar, o teorie a alibiului într-un studiu amplu: Conceptul de alibi în cultură.

Este un demers incitant, ale cărui sugestii pot fi acceptate, parțial acceptate sau contestate dar care încearcă să pătrundă în densitatea fenomenului de dedublare și de joc al aparențelor la nivelul psihicului uman, ca și în acela al creației literare unde condițiile permit și solicită într-o măsură încă mai mare apelul la strategii de acoperire. Nu s-ar putea contesta că de aici se deschide cîmpul larg al imposturii, în viață ca și în literatură. Se mai poate observa că tehnica alibiului minează credibilitatea, în literatură ca și în viață. Și totuși autorul pare înclinat să distingă o formă, să-i spunem literară a alibiului, alibiul în sens figurat, definit ca fiind efortul depus în vederea disimulării



Scanned with OKEN Scanner

unei înclinații greu sau imposibil de mărturisit din prejudecată, teamă de răspundere sau dezacord intim al celui în cauză cu propria sa înclinație, pe care nu o poate totuși eradica, care îi produce un sentiment de culpabilitate și o sensibilitate sporită, o continuă nevoie de a se explica și dezvinovăți. În planul imaginar al literaturii nevoia de alibi, deci de legitimare a unei opțiuni care i-ar putea fi imputată scriitorului duce la descoperirea de alternative și opoziții apte să lărgească spațiul problematic și să-l obiectiveze.

Ceea ce rezultă, așadar, din confruntarea nevoii de iluzie cu nevoia de adevăr, pe fondul căreia apare funcția de alibi în munca literară, este un proces de obiectivare, în parte spontan, în parte guvernat de aprehensiunea scriitorului, care se distanțează de propriile sale înclinări și opțiuni făcîndu-se el însuși aliatul unei adversități imaginare și lăsînd forțelor puse astfel în joc rolul de a decide asupra confruntării, sau de a o lăsa într-un stadiu de indecizie sugestivă, care trimite spre o prelungire a dezbaterii dincolo de spațiul povestirii.

...„Scriitorul își percepe personajele — scrie Nikola Milošević — ca pe niște făpturi relativ independente de judecățile și raționamentele sale. Ele sînt... ficțiuni ale căror structuri trebuie adaptate „legilor plauzibilității" ; și tocmai în capacitatea de a realiza o asemenea adaptare rezidă, poate, una din rațiunile cele mai adînci în virtutea cărora Lev Tolstoi s-a putut ridica atît de mult deasupra limitelor antropologiei sale".

Natura acestui proces de obiectivare rămîne, desigur, una din temele cele mai controversate ale exegezei literare contemporane. Este probabil să nu se greșească prea mult dacă se interceptează, aici, dîra unei dezvoltări istorice, care ar viza nu numai literatura dar și societatea în ansamblul ei, cu zestrea ei de obiceiuri, prejudecăți, dar și cu deschiderile ei cutezătoare spre lărgirea libertăților de manifestare, de gîndire și de exprimare a omului, care descleștează și decomplexează în aceeași măsură cîmpurile imaginației. Omul nu mai este, azi, eroul *Însemnărilor din*



Scanned with OKEN Scanner

*subterană*, care își caută plăcerea, dacă nu și împlinirea în sentimentul propriei sale umiliri. Dar omul *Insemnărilor din subterană* a lucrat și e de presupus că lucrează încă la elaborarea acestei autodepășiri. După cum nici Emma Bovary n-ar mai putea întruchipa, decît ca expresie a unei situații marginale, starea de spirit — confuză și ea, nesigură și ea — a femeii care populează azi necuprinsele provincii ale lumii contemporane. Trebuințele se schimbă. Se schimbă iluziile, ca și adevărurile. Rămîne, însă, nevoia de iluzie, ca și nevoia de adevăr. Rămîne travaliul scriitorului care defrișează în direcția noilor trebuințe ale omului, explozia aspirațiilor. Milošević vede, în spiritul acestei succesiuni problematice, romanul lui Camus *Căderea* ca reprezentînd *Insemnările din subterană* ale secolului XX. Se conturează o continuitate a discontinuității în neobosita cercetare scriitoricească, avînd ca numitor comun insolita aptitudine a imaginarului de a da viață și concretitudine ipotezelor asupra condiției umane altfel învăluite, nebuloase, repudiate de convenții și anihilate sub complotul tăcerii.

Ceea ce îl va duce pe autor să observe că: „Scriitorii vorbesc uneori în cărțile lor despre lucruri asupra cărora mulți antropologi (sau filozofi) păstrează tăcerea". Tăcerea vine dintr-o cenzură aproape firească într-un teritoriu al ipotezelor neverificabile decît cel mult aposteriori. Scriitorul, în schimb, abordează propria sa ipoteză ca o posibilitate în planul imaginarului și lucrează în termenii ei simulînd realitatea. Are loc o detașare de cenzuri proprii sau străine, o dezlegare de convenții rigide dar și o pătrundere mai tăioasă în densitatea mobilurilor acțiunii umane. „Arta permite scriitorului să realizeze distanța necesară față de sine însuși, adică de propria sa cenzură...". „Individualizîndu-și eroii și localizîndu-i, scriitorul poate, astfel, ...să spună mai ușor ceea ce n-ar spune la nivelul mesajului filozofic".

Dar, poate, fenomenul de alibi restrînge, totuși, aici, orizontul real al problemei. Căci pasul înainte pe care izbutește să-l facă scriitorul și arta în general aducînd la lu-



Scanned with OKEN Scanner

mină, cu ezitări și inconsecvențe firești, noi spații problematice ale condiției umane, ține nu în primul rînd de dejucarea vigilenței unei cenzuri, individuale, de grup sau generale, ci de natura însăși a investigației romanești, căreia plasarea în imaginar a personajelor și a situațiilor de viață îi îngăduie libertatea, să-i spunem experimentală, în condiții de simulator, de a-și confrunta și verifica autenticitatea ipotezelor sale de lucru, lăsîndu-se purtat — la rîndul său — de logica acestei stări de relativă imponderabilitate. E un spațiu deconectant și fascinant în felul său, care deschide spre orizonturile posibilului interogînd realitatea și tendințele ei. Mărturia cea mai tulburătoare o aduce, în acest plan, Thomas Mann în *Romanul unui roman*, menit să deschidă o perspectivă în același timp insolită și de o nouă profunzime asupra zbuciumatului destin al romanului în anii de iluminare și decădere ai secolului XX, care au dus la apariția unei noi explicații faustiene a dimensiunii umane.

Se știe, Faustul modern este întruchipat, în viziunea lui Thomas Mann, de Adrian Lewerkühn, a cărui evoluție, sau involuție, descifrează misterul lentului proces de disoluție a structurilor sensibilității umane, pe fondul căruia și în vidul de sensibilitate umană activă astfel generat s-a putut contura și a putut prolifera cumplita alternativă a omului secolului XX: între a-și pierde luciditatea și a sucomba sau a capitula, făcîndu-se complice, cînd activ, cînd pasiv, cu cele mai degradante practici ale oprimării umane și în orice caz părtaș involuntar la procesul pervertirii generale.

Se distilează astfel motivul estetic denumit de autor al răcelii. Figura umană a unei trufii reci care impresionează, poate, prin ascetismul ei, prin detașarea ei de ceea ce este lumesc, prin absența acelui sentiment de compasiune, compătimire sau bunătate, altfel spus prin lipsa de suflet, „acest factor de mediație și împăcare între spirit și instinct", în sfîrșit prin deznădejdea care-i răvășea privirea atribuindu-i forța unei devoțiuni totale și o vagă aură de martir. Un erou care poartă în el suferința epocii, cu toată



Scanned with OKEN Scanner

încărcătura ei de contradicții și dezumanizare... „Eram prea prins — se destăinuie autorul — în vraja unei opere, care, fiind în același timp, de la un capăt la altul, și spovedanie și jertfă a vieții, nu admite nici un fel de cruțare, pentru că, înfățișîndu-se ca operă de artă în sensul cel mai strict, depășește limitele artei și devine realitate".

Această transcendere în realitate a artei se instituie ca posibilă, întîi, datorită limitelor de care dă dovadă realitatea ca atare în demersurile sale de auto-cunoaștere; doi, datorită suplimentului de cunoaștere de sine pe care îl obține, totuși, realitatea prin intermediul artei, care pătrunde în incursiunile sale mult dincolo de convențional și rezonabil, dincolo de obișnuit și ușor inteligibil. Astfel, realitatea secolului XX, încă din primele decenii, se resimte ca invadată dinăuntrul ei de o stare de încetinire, de amorțire a pulsului ei vital, o răcire amenințătoare a temperaturii sale interioare tinzînd, parcă, s-o paralizeze. O accentuare a înstrăinării de sine și de alții, a oamenilor, o creștere a nepăsării și singurătății, singurătatea fiind și boala și antidotul ei aparent, o răceală dezumanizată, înfricoșătoare. Răceala se impune. O lume a nepăsării, dar și a exaltării acestei nepăsări. O lume fără de suflet.

Hotărîrea scriitorului de a pune deschis și fără nici o cruțare tema pericolului iminent al evadării și claustrării spiritului uman în trufia singurătății, dincolo de orice comprehensiune și afecțiune pentru celălalt, în sihăstria de piatră, rece, a disprețului de lume — această opțiune, așadar, era determinată de o profundă intuire a crizei care se anunța, nu numai politică și economică ci implicînd structura socială și dimensiunea antropologică, riscînd să orienteze mersul societății contemporane și omul acestei epoci într-o direcție distructivă cu consecințe imprevizibile. Motivul estetic al răcelii, derivînd din această stare tendențială de pustiire, ca și din trufașa aroganță a unor pături sociale orbite de aparența propriei lor atotputernicii, își va afla expresia sa incisiv-imaginară într-o reprezentare demonică, la antipodul celei mai elementare omenii. Încît, din desișurile negre ale unei asemenea singurătăți



Scanned with OKEN Scanner

de gheață devine firesc să-și facă loc și să se infiltreze profilul rece, de dincolo de viață, al diavolului, altfel atît de anacronic. Ceva din vrăjitoria sălbatecă a Evului Mediu își revendică actualitatea abia uitatei sale puteri distructive. Ceva din acea stridență a rîsului batjocoritor care-l descumpănește și umilește pe om, reimprimîndu-i și reactivîndu-i sentimentul că-i singur și neputincios în fața vremurilor și a nesăbuinței omenești. Acel rîs sfidător și trufaș al mulțumirii de sine, al îngîmfării proaste și fudule vestind un timp al nulității ridicate la puterea absolută și în disprețul oricărei rațiuni prevăzătoare, acel rîs sfidător care strivindu-l pe om prevestește cultul providenței și al aroganței omului providențial. Thomas Mann este izbit de revărsarea irezistibilă a acestei molime demonologice și se decide s-o înfrunte direct, punîndu-și eroul, fără nici o cruțare, față în față cu această tipologie demonică a epocii, adusă astfel în lumina lucidității critice nu ca o apariție apocaliptică, lipsită de antecedente, ci ca un traseu posibil al disoluției omenescului în condițiile unei societăți întemeiată pe dictatul sau pe bunul plac discreționar al dominației și al banului, al nepăsării față de condiția umană și de sensul posibil-dezirabil al dezvoltării sale.

Dar se atinge, cu aceasta, un punct într-adevăr critic al oricărei antropologii contemporane. Primo Levi își intitulează un roman al său : *Mai e acesta oare un om ?* Iar cel mai greu de acceptat, mai tulburător în această întrebare este faptul că ea nu-i vizează pe torționarii lagărelor de exterminare, tipologie umană generată de acea demonică răceală, culme a răcelii și a vidului interior, ci vizează — dimpotrivă — victimele condiției concentraționare, care își pierd, odată cu înfățișarea omenească, și fondul elementar al sensibilității, fizionomia lor spirituală. Se șterg pînă la completă uitare orice reprezentări valorice despre lume, ca semn că uzura prelungită destramă structurile antropologice ale subiectivității umane și-l dezarticulează pe om, ființă precară, pînă la un nivel în care nici nu mai poate, nici nu mai aspiră să se recunoască ca atare. Atît torționarul, cît și victima sa, opresorul și



Scanned with OKEN Scanner

oprimatul într-un plan mai general, ating acea treaptă a dezarticulării și dezumanizării cînd s-au transformat în nulități absolute, ca fiind golite de orice sens uman al vieții, iar ființele astfel degradate se privesc reciproc cu o cruzime de fiară.

Un asemenea punct limită al traseului antropologic nu fusese, probabil, atins de nici o anticipare imaginar-romanescă, deși poate mai puțin *Infernul* lui Dante, cît demonica alchimie a luptei pentru putere din Richard al III-lea sau Macbeth aproximează și anunță o asemenea direcție posibilă. Un semn mai apropiat, în timp, și cu un contur ceva mai distinct este întrevăzut de Georg Lukács în romanele *Supusul* de Heinrich Mann și *Moartea la Veneția* de Thomas Mann, „marii precursori ai acelei tendințe care a semnalat pericolul unui infern barbar înlăuntrul civilizației germane moderne, ca produs complementar obligatoriu al ei". Iar Thomas Mann, citînd în *Romanul unui roman* această interpretare lukácsiană, o completează : „Astfel, el (Lukács) indica dinainte raportul dintre nuvela venețiană și Faustus. Și e foarte bine așa, pentru că ideea „semnalării" este de importanță primordială în orice literatură și în orice cunoaștere literară. Poetul (ca și filozoful) ca instrument de semnalizare, seismograf, mediu sensibil, fără să aibă conștiința clară a funcțiunii sale organice și deci perfect capabil, în același timp, să se înșele uneori — mi se pare singurul punct de vedere just."

Literatura ca instrument de semnalizare, sau — poate — mai corect semnalizarea ca moment interior al demersului literar, moment suprimat, depășit și păstrat totodată ; semnalizarea ca rezultînd, produs secundar al travaliului scriitoricesc, din profunda nevoie de autenticitate a acestuia, iar autenticitatea constituindu-se estetic din intuiția sau — de ce nu ? — din știința semnificativului. „Nesemnificativul îmi apare inumanul prin excelență", mai adăuga Mircea Eliade la teza sa asupra autenticității. Inuman pentru că denaturează, falsifică, poleiește, induce în eroare. Inuman pentru că prin invertire sau substituire oferă contemplației și gîndirii piste înșelătoare, închide orizontul și-l



Scanned with OKEN Scanner

izolează pe om în spațiul mărginit al unei vieți lipsite, astfel, de sens. Iar omul închis în sine se ofilește — observa încă Hegel. Își pierde vitalitatea, aptitudinea de a se apăra și spiritul de replică, victimă ușoară a oricărei imposturi. Hegel are în vedere, evident, omul strîns în chinga relațiilor sociale ale orașului, distanțat de raporturile directe cu natura și lipsit de scutul de apărare al acestei comunicări cotidiene, firești și organice cu ea, care-i transmite o stare de liniște și împăcare cu rotirea anotimpurilor și a vieților omenești, stînd toate împreună sub aceeași lege a firii. Omul care se identifică cu natura, cu succesiunile acesteia, cunoaște bine dintr-un început legea care-i conduce drumul anilor, nu o încalcă, nu se teme de nimic, nu are păreri de rău pentru nimic, cum observa Tolstoi cînd spunea, distingînd tulburarea timpurilor noi de tihna celor vechi : mujicul moare liniștit, religia lui este natura cu care a trăit. Dar aici, în această lume tolstoiană, va nota Lukács, se distinge o mobilitate fără direcție, fără creștere, fără declin, figurile se succed unele după altele, schimbarea nu duce la nimic, se reproduce aceeași lipsă de substanțialitate și de contur posibil al individualității umane, al omului ca individualitate și personalitate... „Ceea ce se schimbă aici nu este decît tot ceva lipsit de semnificație : destinul individual întreţesut în această matrice, destin care apare și dispare, destin a cărui existență nu posedă nici un fel de însemnătate întemeiată în sine însuși, destin ale cărei relații cu întregul nu îi realizează ci îi distrug personalitatea și care — în calitate de destin individual iar nu de element al ritmicii, egal ca factură și egal ca valoare cu nenumărate alte destine — este cu desăvîrșire lipsit de importanță pentru întreg".

Acest univers aparține însă trecutului, chiar dacă lumea contemporană deține încă spații nesfîrșite în care viața oamenilor curge sub legea acestei insubstanțialități. Încă Ion al lui Rebreanu, om al satului, își trăiește destinul individual al foamei de pămînt ca o descătușare din această inerție străveche, care tinde să destrame o dată cu starea de inerțialitate a așezărilor și liniștea interioară a



Scanned with OKEN Scanner

individului, calmul împăcării cu rotirea și succesiunea nesemnificativă a anotimpurilor, ca și a vîrstelor omului. În felul său Ion este un rebel împotriva tiparelor moștenite, care țineau lumea în loc din timpuri imemorabile. Foamea lui de pămînt înlătură orice opreliști morale, ca și vitalitatea individualității lui în dragoste, care anunță împreună timpul unei cotituri a istoriei.

Însușirea literaturii de a semnaliza, sau de a fi instrument de semnalizare ține, astfel, ca produs secundar al acesteia, de natura travaliului romanesc în căutare neobosită de sens real, necenzurat de convenții, al strădaniei omenești, cînd — deci — căutarea, refuzul prejudecăților, receptivitatea deschisă față de noile impulsuri ale activității umane se constituie ca o lege interioară a comunicării estetice, care face din semnificativ condiția esențială a propriei sale funcționări. Marin Preda descoperea și semnala, reconstituind bogăția de nuanțe contradictorii a fizionomiei spirituale moromețiene, întîi, faptul că timpul își pierduse răbdarea, dar și, doi, că împrejurările destructuraseră soliditatea liniștită a sensibilității omului din Bărăgan, copleșindu-l — dimpotrivă — cu o avalanșă de întrebări, care nici măcar nu-l mai ajutau să se adaptèze la noile condiții, fiind prea generale, în timp ce presiunea nemijlocită a relațiilor sociale, sub înfățișarea fiscului, îi deregla o dată cu stabilitatea gospodăriei și logica judecăților sale despre trăinicia așezărilor, și modul de a se uimi în fața procesului de ruinare a propriei sale familii, începînd cu decăderea autorității sale în treburile interne, în ochii celorlalți, dar ducînd inevitabil pînă la diluarea propriei sale încrederi în sine însuși ca semn al discreditării acelui sens, acum depreciat, al vieții care îi însuflețise existența. Se semnala, astfel, în locul plenitudinii anterioare, geneza acestei absențe de sens, gol interior, vid sufletesc, de un dramatism extrem întrucît omul era, din nou, victima neștiutoare a cursului vremii, dar care punea tăios, în dramatismul ei, necesitatea unei confruntări deschise cu noile împrejurări, eliberarea de iluzia nostalgică a bunelor vremi de altădată și deprinderea unui mod



Scanned with OKEN Scanner

de a se conecta activ, ca indivudalitate prin forța lucrurilor distinctă, în jocul noilor alternative. Raportul omului cu lumea se diversifică și îmbogățește. Crește complexitatea structurilor antropologice subiective pe măsura unei integrări sociale mai ample a fiecăruia.

Omul intră într-o dinamică nouă a existenței, în parte predispus să-i acrediteze solicitările pe fondul degrevării sale deziluzionate de autoritatea vechiului său model existențial, în parte guvernîndu-se, totuși, în spiritul afinităților sale fixate, cu care se identifică, resimțindu-le ca propria sa natură. Sub acest unghi, desprinderea de trecut repetă, în condițiile schimbate, tragica confruntare dintre Creon, reprezentînd legea nouă a cetății, și Antigona invocînd legea veche a sîngelui, relațiile gentilice depășite de vreme dar stăruind în credințe. Coborîrea Antigonei, de vie, în mormînt descrie dublul drum, contradictoriu, al vechiului, care trebuie să părăsească scena deși trăiește încă în sensibilitatea și deprinderile oamenilor. Această trăire pasivă, nostalgică, este adusă astfel, indirect, în planul reflexiei critice, semnalîndu-se pe această cale apariția unui moment de cumpănă, cînd omul este constrîns să-și reconsidere sentimentele, în orice caz să le adapteze la noile situații de viață și la noile solicitări existențiale, chiar cînd această trecere nu este ușoară, nici fără dureri. Dar această alternare, avînd semnificația tragică a unei rupturi de timpurile mai vechi, de datini și credințe pînă atunci sfinte, se instituie totodată — pe parcursul istoriei — ca o însușire umană prospectivă, cîștigată sub impulsul accelerării succesive a ritmurilor dezvoltării sociale; dar devenind la rîndul ei unul din izvoarele treptat precumpănitoare ale întregului curs al istoriei moderne și contemporane. Acest mod de angajare, de asumare activă a riscurilor unei alternative, pe care vremurile anterioare îl designau, la nivelul existenței cotidiene, ca necumințenie și aventură ; acest mod proiectiv de înscriere în realitate se instituie, așadar, ca o treaptă mai înaltă în procesul de dezvoltare al traseului antropologic, rezultînd din cumularea experienței de viață și a plusului de auto-



Scanned with OKEN Scanner

cunoaștere reflexivă, amplificată și reprodusă tenace, în detaliile ei cele mai semnificative, prin mijloacele artei, care devin implicit uman formative și îndreptățesc asertiunea lui Hegel că arta este prima învățătoare a popoarelor. Căci arta în genere, așadar, iar în timpurile mai noi cu deosebire literatura romanescă, dar teatrul și filmul mergînd în acest sens, semnalizează, aduc sub conul de lumină și pun în relief nuanțe sau tendințe fie nou apărute în planul conexiunilor subiective, fie căpătînd o pondere sporită sub acțiunea noilor solicitări.

Dar semnalizînd, arta lucrează la modelarea și maturizarea acestor însușiri, le înscrie în structuri antropologice relativ fixate, transformînd astfel ceea ce inițial purta pecetea spontaneității într-o producere deliberată de calități umane maturizate. Ca și dansul primitiv, care reconstituie într-un decupaj semnificativ momentele importante din viața comunității și a fiecăruia, căci termenii se întrepătrund, lectura modernă a unui roman, care nu ignoră legea autenticității, se transformă în planul trăirii într-o reîntîlnire emoțională a fiecăruia cu ceva din substanța propriei sale experiențe de viață, bună-rea, reconfruntîndu-se cu întrebările, ezitările, erorile, lașitățile pe care le-ar fi lăsat mai curînd pradă uitării. Trăirea lecturii proiectează o lumină mai dură, rece, grea, nu de puține ori dureroasă asupra unor perioade de viață, altfel repede învăluite și scoase din orizontul activ ; iar ceea ce ar fi putut să pară, în fluxul evenimentelor, ca un simplu accident, capătă, cu această revenire analitică prin intermediul unor situații imaginare, o altă semnificație și un alt efect în raporturile fiecăruia cu sine însuși și cu lumea.

*
* *

Pe această cale, însă, granița dintre viață și lectură devine mai puțin tranșantă, teritoriile tind pe alocuri să se întretaie și întrepătrundă. Iar, dacă lectura însăși devine, prin aceasta, un moment neimaginar, ci real al traseului antropologic, cel puțin la nivelul existenței contemporane



Scanned with OKEN Scanner

și încă — desigur — numai ca tendință, căpătînd funcții de tipul acelora pe care dansul și mitul le-au avut, nimeni n-o contestă, în perioade mai timpurii ale antropogenezei, atunci — se iscă întrebarea — nu se va fi copt vremea pentru ca cercetările de antropologie a literaturii să capete drept de cetate printre disciplinele contemporane, cele mai nemijlocit angajate în extrem de dificila lucrare a omului de azi asupra propriei sale staturi spirituale și afective ?

Întrebarea astfel formulată nu are, evident, nici un alt răspuns posibil în afară de constatarea, pozitivă, că diversificarea modalităților de implicare a vieții reale în spațiile imaginare ale literaturii coincide cu procesul neimaginar de multiplicare intensivă a alternativelor și a solicitărilor alternative în planul existenței, ceea ce poate alimenta o stare de nesiguranță și dezorientare a individualității în căutare de certitudini, dar care îl confruntă totodată pe om, fățiș și vital, cu necesitatea angajării facultăților sale formate sau potențiale în spațiul astfel deschis al unor posibilități mereu mai larg nuanțate de autodezvoltare și împlinire. Situațiile de viață devin, ca niciodată înainte, mai deschise inițiativei umane, individuale sau de grup, dar în același timp mai contradictorii, încurajînd pe cît descurajează, solicitînd un tip de călire, tărie de suflet — cum spunea Spinoza, remodelată pe măsura, la intensitatea și varietatea dispozițiilor umane necesare unui asemenea timp cînd individualitatea se împlinește într-o neobosită căutare de sens, iar sensul individualizat al existenței tinde să devină elementul ei vital, centrul său nuclear genuin.

Problema antropologică nouă se instituie, astfel, din chiar această înaintare, pas cu pas, într-un orizont abia întrezărit, dar suficient de conturat, totuși, în liniile lui mari pentru a se putea anticipa că omul de azi se simte, încă, dezarmat în fața turului de forță care îl așteaptă, deși într-o măsură încă mai mare resimte puterea de atracție a unei asemenea traiectorii și propria sa disponibilitate la solicitările ei.



Scanned with OKEN Scanner

N-ar fi, astfel, greu să se observe că, anticipînd întrucîtva literatura, realitatea însăși își prelungește propriile sale antene în spații proiective și imaginare, acolo unde — poate ca niciodată în trecut — travaliul romancierului poate investiga cu o mai mare libertate a imaginației, ținîndu-se în același timp strîns ancorat în realitatea disponibilităților și a aptitudinilor umane pe cale de afirmare, distanțîndu-se critic de tirania amăgirilor și de iresponsabilitatea utopiilor, care dezamăgesc, demoralizează și întorc din drum pașii încă nesiguri ai oamenilor.

Iată și sensul de a fi și de a se dezvolta al unei antropologii în măsură să descifreze, prin cercetări comparate, mutațiile care intervin în mobilurile eroilor literari contemporani, jocul erorilor care le denaturează opțiunile, explozia aspirațiilor și limita alternativelor repercutîndu-se în structurile mental-afective ale noilor generații, cînd ca deziluzie și demoralizare, cînd ca reimpulsionare a tenacității în căutarea unui sens major și de perspectivă al existenței.

În schimb și în această lumină absența unei antropologii a literaturii, ca disciplină constituită, apare — s-ar spune — ca o lacună a spiritului contemporan, situație nesuplinită decît arareori de critica literară, dar care începe să-și găsească, totuși, un început de dezlegare prin apariția unor studii de antropologia literaturii, dintre care cele adunate în volumul de față au meritul de a ridica, primul la noi, un colț al vălului care acoperă această atît de acută problemă a timpului nostru.

Întregul volum are valoarea, dar și prospețimea și sinceritatea unui experiment. Autorul însuși se află în căutarea uneltelor sale. Și indiferent de orice alte interpretări care i-ar putea fi contrapuse sau adăugate, faptul însuși al căutării unui unghi antropologic de analiză a literaturii, cu preocuparea de a detecta trasee și conexiuni semnificative în planul subiectivității umane, urmărind cu o deosebită receptivitate raportul dintre alternative și opțiuni în destinul eroilor literari — va trezi interesul selectiv al ci-



Scanned with OKEN Scanner

titorilor avizați pentru această încă puțin elaborată lectură antropologică a literaturii românești.

Mai mult decît orice alt titlu de acreditare, volumul își află, astfel, legitimitatea în valoarea de cunoaștere a disciplinei pe care, indirect, o impune atenției critice. Fapt care indică, totodată, de ce locul unui *Cuvînt înainte* îl ocupă, aici, un text preliminar la o antropologie a literaturii, ca fiind mai curînd o introducere în densa dificultate a temei, decît un ghid de detaliu în substanța studiilor care urmează.

*NICULAE BELLU*

*1982*

Scanned with OKEN Scanner

# PROBLEMA ANTROPOLOGICĂ ÎN ROMANUL LUI TOLSTOI «RĂZBOI ȘI PACE»

EPOCA NOASTRĂ ESTE UNA DINTRE ACELEA în ale căror preocupări culturale domină așa-numita problemă antropologică.

Punerea pe ordinea de zi a acestei probleme nu este un apanaj al filozofiei. Gîndirea filozofică apare de obicei expusă fără contextul concret, psihologic în care a luat naștere și s-a dezvoltat, în timp ce literatura poate să ne ofere contextul psihologic și ideea abstractă în una și aceeași formă culturală.

Desigur, ar fi greșit să se creadă că fiecare scriitor și fiecare creație literară reprezintă o sursă la fel de bogată în reflecții antropologice. Pentru a putea servi acestui scop, o operă literară trebuie să îndeplinească mai multe condiții. Ea trebuie, înainte de toate, să prezinte personaje apte de a fi purtătoare a anumitor preocupări metafizice, iar autorul trebuie să aibă înclinații spre modul filozofic de gîndire.

Pe lîngă aceasta, scriitorul trebuie să posede capacitatea de a încadra reflecțiile filozofice ale eroilor săi într-o psihologie concretă, altminteri nu va contribui în mod substanțial la tezaurul antropologiei.

Opera literară trebuie să mai îndeplinească, totodată, și o altă condiție, nu mai puțin importantă. Psihologia acestei opere, respectiv psihologia per-



Scanned with OKEN Scanner

sonajelor ei, trebuie să demonstreze un adevăr antropologic chiar și în pofida concepției filozofice a autorului ei.

Puțini sînt scriitorii ale căror creații literare satisfac toate condițiile enumerate.

Printre ei, un loc de onoare îl deține — alături de Fiodor Dostoevski — Lev Nikolaevici Tolstoi. În toată literatura mondială, pînă în timpurile cele mai recente, ar fi greu de găsit un ópus literar în care să fie puse cu o asemenea profunzime o întreagă serie de probleme antropologice actuale, iar înăuntrul acestui opus, o carte comparabilă cu *Război și pace*.

În lucrarea de față vom încerca să surprindem problemele antropologice așa cum apar ele în acest roman.

Fără a sta mult pe gînduri, putem indica trei personaje din roman neîndoielnice înclinații spre preocupări filozofice. Acestea sînt Pierre Bezuhov, prințul Andrei Bolkonski și prințesa Maria Bolkonskaia.

Prințesa Maria este, de bună seamă, cea mai puțin complexă și sofisticată din acest triumvirat, de aceea ne vom ocupa mai întîi de ea.

Concepția eroinei lui Tolstoi se reduce la două axiome fundamentale. Prima este credința în valoarea supremă a moralei creștine. Cea de-a doua este credința în existența Dumnezeului creștin.

Morala creștină a prințesei Maria este simplă. Dacă viața aceasta nu este decît o clipă, așa cum a propovăduit Hristos, atunci omul trebuie să renunțe la toate bunurile pămîntești, iar expresia supremă a acestei renunțări este iubirea aproapelui, care presupune sacrificarea oricărei năzuințe spre propria fericire.

Dumnezeul prințesei Maria are o putere nemărginită. Este acel Dumnezeu fără de voia căruia „nu se clintește nici un fir de păr din capul omului".



Scanned with OKEN Scanner

Căile lui sînt de nepătruns, dar tot ce ni se întîmplă nu poate să fie decît spre binele nostru, fiindcă el este iubire pură și fiindcă această iubire se revarsă asupra noastră.

Să vedem acum dacă, și în ce măsură, se călăuzea prințesa Bolkonskaia după teoriile sale religioase.

Prințesei însingurate providența îi trimite un mire care, după cum știm, nu este altcineva decît frumosul și ușuraticul Anatol Kuraghin. Este lesne de închipuit de ce primire ar fi avut parte un asemenea mire dacă totul s-ar fi desfășurat conform teoriilor prințesei Maria. Și totuși Anatol Kuraghin i-a plăcut prințesei Bolkonskaia. Și i-a plăcut nu din rațiuni morale, ci, pur și simplu, pentru frumusețea lui fizică.

Ne-am fi putut aștepta apoi ca, trăgînd învățăminte din experiența sa cu Anatol Kuraghin, prințesa Maria să se situeze la o mai mare altitudine morală într-o altă situație asemănătoare. Or, următorul ei petitor, Nikolai Rostov, care în realitate o iubea pe Sonia, se decide pentru prințesa Maria abia după ce își dă seama că aceasta ar fi pentru el singura ieșire din greaua situație financiară în care se găsea.

Ce-ar fi fost datoare să facă în acest caz eroina lui Tolstoi, ținînd seamă de codul ei etic riguros? Cel puțin să respingă un postulant mînat de considerente materiale. Din punctul de vedere al moralei creștine, nu ar fi fost, dealtminteri, o inconsecvență să cedeze toate bunurile sale materiale lui Nikolai și Soniei, iar ea să se retragă la mănăstire pentru a-și petrece acolo restul vieții în post și rugăciune.

Dar dacă prințesa Maria nu se conformează cu strictețe principiilor eticii sale cînd e vorba de viața conjugală, poate că o face cînd e vorba de anumite alte probleme practice?



Scanned with OKEN Scanner

Din păcate, nici asta nu s-ar putea susține cu siguranță.

Așa, de pildă, într-o împrejurare, dînsa îi cere lui Pierre să-i spună „adevărul întreg" despre cum este acea Natașa după care s-a înflăcărat atîta prințul Andrei. Dar Pierre știe că prințesa nu vrea adevărul, ci minciuna. Ea, de fapt, nu dorește să afle cum este în realitate Natașa Rostova ; ci, pur și simplu, dorește ca Pierre să spună ceva rău despre Natașa.

S-ar spune, cu toate acestea, că Maria Bolkonskaia are două virtuți care o ridică la înălțimea idealului ei etic. Aceste virtuți sînt docilitatea și abnegația. Însă, ce fel de docilitate, și ce fel de abnegație ?

Dînd lecții nepotului său, prințesa avea obiceiul ca, atunci cînd învățătura nu mergea cum trebuie, să țipe și să amenințe așa cum altă dată țipase la ea și o amenințase tatăl ei, severul prinț Nikolai Bolkonski.

De ce țipa însă smerita și supusa prințesă Maria la una din acele făpturi despre care Hristos a spus că trebuie lăsate să vină la el ? Nepotul ei era singura persoană față de care ea își permitea o asemenea comportare. Fiindcă nimeni nu se temea de prințesa Maria. Ea, în schimb, se temea mult de autoritarul ei tată, a cărui severitate se învecina cu neîndurarea. Deci, dacă blajina prințesă era în stare să țipe și să amenințe numai cînd era vorba de cineva care nu-i inspira teamă, atunci poate că smerenia și docilitatea ei erau mai degrabă rezultatul unei anume autoînfrînări decît al unei blîndeți spontane și naturale.

Nu se poate nega, firește, că și stăpînirea de sine este în anumite cazuri o virtute. De ce însă prințesa Bolkonskaia găsește totdeauna suficientă forță morală pentru a-și înfrîna țipetele cînd e vorba de



Scanned with OKEN Scanner

tatăl ei sau de vreo altă persoană adultă, dar nu găsește o asemenea forță cînd e vorba de ruda ei de vîrstă fragedă ? Nu ne duce oare aceasta la gîndul că pentru docilitatea prințesei Maria ar trebui folosit un termen mai adecvat ?

Această presupoziție ne va ajuta să privim ceva mai sceptic și cealaltă virtute creștină a prințesei Bolkonskaia. Atitudinea eroinei lui Tolstoi față de tatăl ei pare a fi un exemplu ideal de devotament și abnegație ; dar exact în clipa cînd prințul Nikolai este pe moarte, în sufletul prințesei Maria își fac loc niște gînduri ciudate. În timp ce severul ei tată se luptă cu moartea, ea observă dintr-o dată, „îngrozită", că a început să facă planuri cum își va aranja viața în viitor. Posibilitatea de a se elibera de tutela tatălui și de a-și hotărî singură fericirea s-a conturat în clipa aceea cu o mare forță în ochii prințesei.

Dacă însă imboldurile etice au fost acelea care au ținut în frîu planurile păcătoase ale prințesei Bolkonskaia în timpul cît tatăl ei a fost încă în puteri, adică în timpul cînd situația lui nu invita la compasiune în aceeași măsură ca mai tîrziu, pare un pic bizar ca aceste imbolduri să slăbească tocmai în ceasul cînd pe bătrînul prinț îl cuprinde neputința și cînd se ivește pentru prințesă posibilitatea reală de a scăpa de sub tirania lui. Pentru abnegația prințesei, la fel ca și pentru supușenia ei, ar trebui găsit, poate, un alt cuvînt, mai potrivit.

Și celelalte porniri „elevate" ale prințesei Bolkonskaia ar putea fi deduse foarte frumos din psihologia ei.

Scriitorul a vrut ca Maria Bolkonskaia să fie o fată cu înfățișare acuzat neatrăgătoare și să sufere din această pricină. Singurul domeniu în care putea să exceleze era cel al normelor morale. Așa stînd lucrurile, aspirația ei la perfecțiune morală ne a-



Scanned with OKEN Scanner

pare a fi, înainte de toate, o aspirație spre compensarea imperfecțiunii sale fizice.

Morala creștină intransigentă a prințesei Maria are și o funcție consolatoare. Pentru cineva care, asemeni ei, nu a fost înzestrat de natură cu un fizic frumos este, de bună seamă, plăcut să audă că tot ce-i trupesc este fără valoare și că numai cele ce țin de spirit merită prețuire.

Un rol cu nimic mai puțin important în formarea ideilor filozofice ale prințesei Bolkonskaia l-a jucat, după toate aparențele, ambianța în care a fost educată. Ca fiică a unui nobil cu o fire aspră și o mentalitate patriarhală, prințesa era sortită de la bun început să rămînă într-o situație dependentă și subordonată. Această situație nu putea decît să favorizeze formarea unui caracter timid, nesigur și temător.

Pe un atare substrat psihologic pare cît se poate de firesc ca, prin intermediul anumitor mecanisme psihice, sentimentul fricii față de tată să fie transferat și asupra altor oameni și, cu atît mai mult, asupra datoriilor de natură practică. Fiecare normă etică i se înfățișa prințesei Maria ca un misterios și necruțător „trebuie".

Dată fiind poziția ei subordonată în cadrul familiei și psihologia generată de aceasta, prințesa Bolkonskaia putea să găsească în valorile creștine încă o satisfacție. Din punctul de vedere al acestor valori, docilitatea și smerenia ei se prefăceau, din obișnuite slăbiciuni omenești, într-un fel de privilegiu moral.

Dumnezeul prințesei Bolkonsakaia este și el singurul Dumnezeu care putea să-i convină. Ideea că toate lucrurile pămîntești sînt guvernate de o ființă atotputernică și bună ale cărei intenții ne rămîn inaccesbile trebuie să fie mai mult decît plăcută pentru temătoarea, neatrăgătoarea și nesigura eroină a lui Tolstoi. Cînd prințesa Maria îi scrie Juliei Kara-



Scanned with OKEN Scanner

ghina că numai religia ne poate da o consolare, ea dezvăluie fără să vrea adevărata menire a Dumnezeului ei.

Ideile prințului Andrei s-au format pe căi considerabil mai complicate. Abia după bătălia de la Austerlitz, activitaatea teoretică a prințului Bolkonski ajunge la deplina ei înflorire. Această înflorire coincide și cu prima schimbare radicală a concepțiilor sale.

Aparent, cauza acestei prime mutații esențiale în concepția despre lume a prințului este cît se poate de simplă. Prințul Andrei, pentru prima dată în viața sa, s-a confruntat în mod nemijlocit și neechivoc, cu faptul morții. În fața acestui fapt, sistemul său de valori de pînă atunci i-a apărut absurd. La ce bun efortul de dobîndire a gloriei și renumelui, dacă pe fiecare, mai devreme sau mai tîrziu, ne așteaptă sfîrșitul ?

Această reflecție simplă și nu deosebit de originală prințul Andrei a completat-o cu concluzia că lumea este, ce-i drept, guvernată de o forță superioară, dar că despre această forță, noi, oamenii, nu putem ști nimic cert.

Imediat după bătălia de la Austerlitz s-a schimbat și starea sufletească a prințului Bolkonski. Gîndurile lui au căpătat o tentă sensibilă de amărăciune și dezolare. Încît nu e clar dacă aceste schimbări emoționale au fost consecința noului sistem de valori al prințului Andrei, sau acest sistem de valori a fost consecința schimbărilor emoționale.

Să presupunem că am opta pentru prima posibilitate. În acest caz ar fi greu să explicăm de ce prințul Andrei nu a ajuns la aceleași concluzii despre deșertăciunea vieții și înainte de schimbarea structurii lui emoționale. Raționamentul său nu e nici nou, nici complicat, și prințul l-ar fi putut face, cu forța minții sale, cu mult înainte.



Scanned with OKEN Scanner

Și apoi, din faptul că oamenii sînt muritori, se pot trage la fel de logic și concluzii cu totul opuse celor la care a ajuns prințul Andrei. Încă poetul Lucretius Carus se întreba : „Ce e atît de trist în faptul că totul sfîrșește în somn și odihnă ?“.

Dar dacă nu noile idei ale prințului Andrei au fost cauza noii lui stări emoționale, ci invers, atunci ce a dus la o schimbare atît de radicală a emoțiilor sale ?

Prințul Bolkonski a plecat la bătălia de la Austerlitz sigur de sine și însetat de izbîndă și de glorie. Dar iată că se pomenește dintr-o dată rănit și și capturat, în tabăra dușmană, departe de armata sa înfrîntă.

Amărăciunea din sufletul său este, înainte de toate, binecunoscuta amărăciune a înfrîngerii. Gîndurile sumbre ale prințului Andrei reprezintă o reacție neadecvată la un eșec în viață.

Această imagine despre relația dintre factorul emoțional și cel intelectual în psihologia și ideologia prințului Andrei Bolkonski se verifiică și în alte cîteva prefaceri ce au loc mai tîrziu în mentalitatea lui.

Prima din aceste prefaceri apare exprimată într-o maximă simplă și schematică : „Să lăsăm morții cu morții, și cît sîntem vii să trăim și să fim fericiți“.

Două evenimente importante în viața prințului Andrei coincid în timp cu această nouă orientare a gîndirii sale — redobîndirea vitalității pierdute și dragostea pentru Natașa Rostova. Și cu acest prilej e cazul să ne întrebăm dacă schimbarea intervenită în starea sufletească a eroului lui Tolstoi este determinată de schimbarea concepției sale, sau, dimpotrivă, schimbarea concepției sale este determinată de schimbarea stării sale sufletești.



Scanned with OKEN Scanner

Că această din urmă ipoteză este mai plauzibilă, se vede din ceea ce s-a petrecut mai tîrziu cu prințul Bolkonski. Natașa Rostova, care potrivit înțelegerii trebuie să-l aștepte un an de zile, se lasă cucerită de farmecele lui Anatol Kuraghin. Imediat după aceea, prințul Andrei, cu o regularitate aproape mecanică, recade într-o stare de spirit sumbră. În centrul reflecțiilor sale se află iar ideea morții, în chipul unei „lumini reci fără culori și umbre", în fața căreia își pierd din nou sensul toate sistemele de valori ale vieții.

Evoluția ideilor și a psihologiei prințului Bolkonski nu se încheie însă aici. Ea își atinge punctul final după bătălia de la Borodino, cînd prințul Andrei ajunge la convingerea că singura învățătură adevărată o constituie etica creștină împărtășită de sora lui. Iubirea pe care ne-a predicat-o Hristos — crede acum eroul lui Tolstoi — este de origine divină și formează însăși esența sufletului. Ea e detașată de orice fel de interes personal. Expresia sa cea mai adecvată o constituie iubirea față de propriul dușman. Familia, soția, prietenii pot fi iubiți cu o iubire pămîntească ; dușmanii, însă, numai cu cea nepămîntească.

Mai mult, prințul Andrei izbutește să aplice și în practică exigența cea mai grea a noii sale etici, iertîndu-l pe omul care l-a jignit cel mai dureros — Anatol Kuraghin, și pe fata pe care a urît-o și iubit-o cel mai mult — Natașa Rostova.

Numai că două împrejurări în care se naște iubirea „divină" a eroului lui Tolstoi ne fac totuși să ne îndoim serios de originea ei nepămîntească. Prima, mai puțin importantă, constă în aceea că actul de iertare creștinească și-l îngăduie un om care, lovit deja de mai multe nenorociri, se află acum în pragul morții. Apropierea morții paralizează în prințul Andrei instinctele fundamentale de apărare ; după cum alternează în el fluxul și refluxul



Scanned with OKEN Scanner

forțelor vitale, în sufletul lui iubirea pămîntească alternează cu cea divină.

Există și o a doua împrejurare, mai importantă, care determină și explică doctrina creștină a prințului. În clipa cînd prințul Andrei îl iartă cu mărinimie pe Anatol Kuraghin, rivalul lui nu mai este seducătorul de altădată, sigur de sine și cu o sănătate de fier, ci un om nefericit, plîngăreț, pierdut, căruia tocmai îi fusese amputat un picior.

Conștiința faptului că Anatol Kuraghin a ajuns un om nefericit și epuizat, fără un picior, a influențat cu siguranță și asupra schimbării atitudinii prințului față de Natașa. Conștiința faptului că seducătorul de odinioară și-a încheiat pentru totdeauna cariera sa de cuceritor de inimi trebuie să fi avut un efect retroactiv favorabil asupra amintirilor lui Andrei Bolkonski.

Problema este, deci, cum ar fi arătat iubirea „divină" a prințului dacă, prin vreun miracol, ar fi renăscut în el forțele vitale pierdute și dacă în fața sa s-ar fi ivit de undeva un Anatol Kuraghin la fel de sănătos, la fel de ușuratic și de frumos ca altădată.

Vom încerca acum să supunem analizei și evoluția filozofică a eroului principal al romanului lui Tolstoi, Pierre Bezuhov. Încă de la începutul cărții, Bezuhov cultivă reflecții despre relativitatea noțiunilor omenești. În același timp îl preocupă și ideea morții. Cu puțin înainte își jurase să părăsească viața destrăbălată pe care o dusese pînă atunci, dar nu izbutea cu nici un chip. De aceea, reflexiile lui evoluează înainte de toate în jurul relativității ideii de onoare. Dacă această idee depinde numai de om și dacă el, Pierre, poate mîine să moară, atunci nu are motive să se frămînte din pricina inconsecvenței sale. Reflecțiile lui Pierre Bezuhov nu fac, în fapt, decît să sancționeze o decizie pe care el o luase de mai înainte și cu totul independent de ele.



Scanned with OKEN Scanner

Gînduri asemănătoare cultivă eroul lui Tolstoi și într-o altă împrejurare, dezvoltînd reflecții menite să dovedească originea subiectivă a ideii de vinovăție. Dacă viața omului nu este decît o clipă — meditează Pierre Bezuhov —, atunci nu are nici un sens să te frămînți pe tema responsabilității.

În fond, Pierre are remuşcări pentru faptul că s-a însurat cu Hélène. În cazul de față, scopul meditațiilor sale despre relativitatea tuturor ideilor, inclusiv a celei de vinovăție, este de a-și alina suferința morală din pricina unei căsnicii eșuate. Deosebirea și asemănarea dintre orientările generale ale reflecțiilor lui Pierre în aceste două situații concrete provin, așadar, din deosebirea și asemănarea dintre orientările practice ale spiritului său.

Și mai tîrziu Pierre Bezuhov are într-un rînd ideea că din perspectiva conștiinței morții toate valorile umane nu au nici un sens. Numai că în timp ce mai înainte această concluzie a fost mai mult sau mai puțin o formă a efortului de ameliorare a unei situații, acum ea pare să însemneze cu totul altceva. Din faptul că în fața morții toate valorile sînt nule, Pierre Bezuhov conchide acum că totul e absurd și odios, inclusiv propria lui viață. Cum e posibil, așadar, ca din premise în esență identice eroul lui Tolstoi să tragă două concluzii de-a dreptul opuse ?

Lucrul se explică prin aceea că între timp Pierre s-a convins definitiv că soția sa îl înșală, convingere ce i-a schimbat în mod esențial starea sufletească. În alterarea stării sale sufletești el începuse chiar să găsească un fel de satisfacție parțială, ce îmbrăca forma unei anume „delectări răscolitoare". Din punct de vedere psihologic, raționamentul lui Pierre, prin tonalitatea sa emoțională și îndeosebi prin orientarea sa (potențarea unei dispoziții sumbre), ni se înfățișează, deci, ca o reacție inadecvată.

Se poate susține, desigur, și că ideile eroului lui Tolstoi au coincis numai întîmplător cu starea lui



Scanned with OKEN Scanner

sufletească şi că n-ar trebui să căutăm aci vreo intenţie mai adîncă a autorului.

Dar nu e deloc probabil să fie aşa. Se poate presupune că într-o situaţie psihică ideile lui Bezuhov sînt rezultatul unei pure coincidenţe cu această situaţie ,dar e greu de crezut că scriitorul ar fi admis aşa ceva de trei ori la rînd.

Mai trebuie avut în vedere că, aproape la fel ca şi în cazul prinţului Andrei, toate premisele lui Pierre şi toate concluzile lui sînt în fond destul de simple şi că deci nu reclamă un efort intelectual deosebit. Dată fiind capacitatea lui intelectuală. Pierre Bezuhov ar fi putut foarte bine să ajungă încă de la prima situaţie la concluziile pe care le-a tras în cea de-a treia, şi invers.

Asemănător se prezintă lucrurile şi cu cel de-al patrulea acces al nihilismului lui Pierre. Gîndul despre deşertăciunea a tot ce-i pămîntesc pune din nou stăpînire pe el. Eroul lui Tolstoi conchide iar că nimic nu are sens, inclusiv propria lui viaţă.

Această revenire a ideilor mistice ale lui Pierre se leagă de două lovituri care au afectat serios echilibrul lui sufletesc. Graţie unui amant al soţiei sale, Pierre a fost numit şambelan, ceea ce l-a indispus teribil. În plus, eroul lui Tolstoi — fără să fie pe deplin conştient de aceasta — s-a îndrăgostit de Natasa Rostova, şi primele accese de umoare sumbră şi de gînduri negre se declanşează în el abia după balul la care se produce o anumită apropiere între Natasa şi prinţul Andrei.

După logodna Natasei, Pierre se afundă şi mai mult în reflecţii sumbre despre zădărnicia a tot ce-i pămîntesc. Dar — oricît ar suna de simplist şi poate chiar puţin trivial — a fost deajuns ca această logodnă să fie ruptă, a fost de-ajuns ca Pierre să aibă cu Natasa o discuţie care a încurajat tainicele lui aspiraţii amoroase, pentru ca ideea nihilistă a nimic-



Scanned with OKEN Scanner

niciei tuturor valorilor vitale să înceteze, pur și simplu, a-l mai tulbura.

Însă cotitura cea mai mare și definitivă în concepțiile lui Pierre Bezuhov s-a petrecut după eliberarea lui din prizonieratul francez. Pentru prima oară în viața sa, s-a simțit atunci împăcat și fericit.

Izvorul acestei tihne și al acestei fericiri el îl vede în noile sale convingeri. Eroul lui Tolstoi a fost nefericit pentru că mereu a urmărit în viață un scop. Năzuind după ceva „mare, nepătruns și infinit", Bezuhov găsea „meschin și fără sens" tot ce era real și cotidian. Dar odată ce a dobîndit capacitatea de a vedea în toate lucrurile pămînteşti providența divină după care tînjea atîta, Pierre a dobîndit și putința de a fi fericit. La orice „de ce ?" sceptic, el avea acum răspunsul pregătit : pentru că există Dumnezeu, acel Dumnezeu fără voința căruia „nici un fir de păr nu se clintește pe capul omului".

Dar întreaga evoluție anterioară a ideilor lui Bezuhov nu ne îngăduie să primim cu totală încredere o astfel de explicație a genezei concepției sale finale. Nu e cu totul clar dacă Pierre și-a dobîndit tihna sufletească pentru că a ajuns la anumite argumente „liniștitoare" sau a ajuns la aceste argumente numai pentru că și-a dobîndit tihna sufletească.

Dacă ne întrebăm pe ce se întemeiază prima premisă a noii doctrine a lui Pierre, vom vedea că ea se sprijină, în ultimă instanță, pe chipul lui Platon Karataev. Încă din timpul captivității sale, Pierre a dobîndit convingerea că Dumnezeul pe care-l avea în el Karataev „e cu mult mai mare, mai nemărginit și mai de nepătruns decît acela pe care masonii îl numesc Arhitect al universului".

În schimb, tuturor celorlalți oameni cu care stătea în captivitate, Karataev li se părea un om cît



Scanned with OKEN Scanner

se poate de obișnuit. Ba, într-un loc, Bezuhov însuși spune că simte cum Karataev l-ar uita de îndată ce întîmplarea i-ar despărți.

Iar faptul că în romanul lui Tolstoi, Platon Karataev este prezentat într-adevăr ca un om obișnuit, cu știutele slăbiciuni omenești, se vede din mai multe scene diferite. Odată, bunăoară, eroul lui Tolstoi a trebuit să croiască o cămașă pentru un soldat francez. Cînd cămașa a fost gata, Karataev n-a vrut să înapoieze restul materialului, gîndindu-se să-și facă din el obiele. În finalul scenei, totuși, Platon restituie în cele din urmă materialul, însă călcîndu-și parcă pe inimă.

Portretul intelectual al lui Platon Karataev nu face decît să confirme impresia pe care ne-o lasă scena cu cămașa. Simplitatea lui merge pînă acolo, încît Karataev nu știe pe dinafară nimic altceva decît rugăciunea. El nu e în stare să repete nici măcar cuvintele cîntecului său preferat, și de multe ori nu-i este limpede nici sensul propriilor lui cuvinte. Vorbele se revarsă din Karataev „așa cum emană mirosul din floare".

E un diagnostic atenuat și mult înfrumusețat, dar încolo foarte precis, al sărăciei vieții lui spirituale. Și atunci, ce a descoperit Pierre Bezuhov în această ființă primitivă și mărginită ?

În „caracterul" lui Platon Karataev există, totuși, două trăsături în care se poate găsi — din punctul de vedere al lui Pierre Bezuhov — ceva „mare și de nepătruns". Karataev are, pe de o parte, ceva îndatoritor și pașnic. Pe de altă parte, el manifestă o tendință inconștientă spre perfecțiunea morală.

De ce însă tocmai aceste două trăsături ale lui Platon Karataev au putut să capete un fel de aureolă divină în ochii lui Pierre Bezuhov ?

Ambele aceste însușiri le regăsim și în chipul său. Așadar, trebuie clarificată mai întîi liniștea



Scanned with OKEN Scanner

sufletească a lui Pierre însuși și năzuința sa după perfecțiunea morală.

Reflectînd puțin la diferitele forme ale comportamentului lui Pierre, remarcăm lesne în ele o serie întreagă de simptome ce trec de cadrul a ceea ce îndeobște se consideră normal. Atitudinea de statuie egipteană în care eroul lui Tolstoi are obiceiul să șadă este taxată în orice manual de psihiatrie drept un indiciu de dereglare sufletească. Ar fi de aceea interesant de văzut dacă nu există cumva o legătură mai adîncă între atitudinea sa de statuie egipteană și celelalte trăsături ale comportamentului său.

Pierre Bezuhov este nesigur și stîngaci. Este ezitant, sugestionabil și sensibil. Este timid, mai ales în prezența femeilor ; se mînie ușor, are deseori accese de irascibilitate explozivă, nu prea ascultă cînd vorbesc alții și se teme să spună cuiva ceva ce ar putea fi neplăcut.

În afară de aceasta, Bezuhov își „fierbe" în sinea sa necazul. El nu-și afișează individualitatea, este modest, iar în situațiile grele de viață, excesiv de preocupat de existența sa etc., etc.

Simptomele de bază ale comportamentului lui Pierre (dintre care am menționat doar unele) nu sînt, se înțelege, pur și simplu juxtapuse, ca plăcuțele unui mozaic. Există ceva ce formează o legătură lăuntrică, mai profundă între ele. Înainte de toate, Pierre Bezuhov reacționează excesiv de intens la tot ce-i provoacă o neplăcere sau alta. Eroul lui Tolstoi este foarte vulnerabil.

Este firesc ca, din pricina acestei „vulnerabilități" exagerate, să se constituie o reacție de apărare disproporționată, care se manifestă în exterior ca teamă de neplăceri. Această reacție este inadecvată, adică ea se produce cu aceeași intensitate, indiferent de motivele reale ; întocmai cum un dispozitiv de alarmă defect sună alarma și cînd trebuie și cînd nu



Scanned with OKEN Scanner

trebuie. De aceea Pierre, să zicem, ezită să se așeze lîngă bolnavul Platon Karataev, deși cu aceasta, riguros vorbind, încă nu și-ar risca viața. Din același motiv, el nu ascultă atent la ce vorbesc alții, fiind îngrijorat peste măsură că nu va avea dreptate, cu toate că, ascultînd atent, ar putea mai ușor să respingă argumentele interlocutorilor săi.

La eroul lui Tolstoi, forma nevrotică a autoapărării își găsește, în mod logic, expresie și într-o anume încordare circumspectă. Această încordare, la rîndul ei, anihilează spontaneitatea în luarea deciziilor și în comportare, de unde decurg ezitările și stîngăcia.

Cel de-al treilea grup de simptome din mentalitatea lui Pierre Bezuhov corespunde cu ceea ce de obicei se înțelege prin fenomenul moral. Cînd Hélène intră o dată în camera lui, după duelul pe care l-a avut cu Dolohov, Pierre se poartă „ca un iepure încolțit de cîini". Această teamă bizară a lui de soția-i infidelă e cu totul inadecvată, fiindcă în mod normal ne-am aștepta ca în această situație Hélène să se teamă de el, și nu el de ea.

Teama de conflicte a lui Pierre poate fi lesne pusă în legătură cu reacția sa de apărare exagerată, despre care am vorbit înainte. Tot ce poate provoca un conflict cu mediul amenință să pună în pericol „vulnerabilitatea" sa. De aceea el evită cu grijă conflictele. Acest aspect al mecanismului său de apărare se manifestă — după caz — ca teamă de soție, ca „modestie" și „cumințenie", sau ca teamă de a nu spune cuiva ceva ce ar putea fi neplăcut.

Din acest grup de simptome face parte și trăsătura lui Pierre Bezuhov de a se simți în deplină siguranță numai atunci cînd se știe cu desăvîrșire „curat" din punct de vedere moral, iar legat de aceasta, și aspirația sa spre perfecțiune morală. Sensibilitatea excesivă a lui Pierre face ca și cea mai mică neplăcere, deci și regretele, să amenințe a-i primej-



Scanned with OKEN Scanner

dui siguranța. De unde urmează că el nu poate fi sigur de sine dacă nu e impecabil din punct de vedere moral.

Năzuința lui spre desăvîrșire morală constituie, tot așa, o formă a unei reacții de apărare inadecvate. Normele morale i se înfățișează lui Pierre Bezuhov sub forma unui „trebuie" implacabil și înfricoșător, în fața căruia omul se aseamănă cu un iepure încolțit de cîini.

O trăsătură deosebit de interesantă a comportamentului lui Pierre o constituie irascibilitatea sa și accesele sale de mînie. Teama de conflicte îl mînă pe Bezuhov spre o placiditate ce este de fapt rezultatul refulării artificiale a unei excesive susceptibilități „naturale". Pierre se teme de Hélène, nu fiindcă nu l-ar afecta infidelitatea ei — căci de fapt îl afectează foarte mult —, dar în clipa aceea în el este mai puternică teama de conflict ; în el e mai puternic, așadar, un alt aspect al reacției de apărare.

Diferitele tendințe de apărare ale lui Pierre se opun una alteia. Eroul lui Tolstoi este nevoit mereu să reprime pe cîte una din ele. Dar prin aceasta, intensitatea sensibilității sale nu face decît să sporească în surdină, iar dacă un stimul din afară o potențează brusc, cum s-a întîmplat, bunăoară în conflictul cu Hélène, atunci în chip foarte natural se produce o adevărată explozie, și cel ce pînă atunci era știut blînd și „potolit" începe să sfărîme piese de mobilier.

Dar în eroul lui Tolstoi există și un conflict acut între năzuințele egoiste și cele morale. Excesiva preocupare pentru satisfacerea nevoilor personale este expresia logică a unei percepții inadecvate a primejdiilor, născută ca un fel de măsură preventivă dintr-o sensibilitate rănită. Cel mai adesea însă înlăturarea temerilor pe planul nevoilor egoiste nu se poate realiza fără a potența în același timp teama de neîmplinire a imperativelor etice — și invers. De



Scanned with OKEN Scanner

aceea în caracterul lui Pierre alternează trăsături diametral opuse în aparență, dar care sînt în realitate, prin originea și condiționarea lor, foarte înrudite.

Avînd în vedere toate acestea, putem înțelege de ce eroul lui Tolstoi nu e în stare să rezolve într-un mod suficient de eficace problemele cu care se confruntă. Tendința sa de a-și „digera" necazurile este o trăsătură naturală a așa-numitei personalități nevrotice. După părerea unuia din elevii lui Freud, omul normal diferă de nevrotic tocmai prin aceea că își „vomită" dificultățile, în timp ce nevroticul și le „digeră".

Portretul psihologic al lui Pierre Bezuhov ne explică de ce eroul lui Tolstoi a putut să vadă ceva atît de măreț și de nemărginit în Platon Karataev. A căuta o origine reală calmului sufletesc al lui Karataev și năzuinței sale spre desăvîrșire morală ar fi însemnat pentru Pierre Bezuhov a ruina mitul despre propriile lui slăbiciuni. Și invers, A căuta o origine ideală calmului și năzuinței spre perfecțiune morală din chipul lui Platon Karataev înseamnă pentru el a-și înălța propriile slăbiciuni la rangul a ceva divin și sublim.

Într-un mod asemănător a „descoperit" eroul lui Tolstoi și pe Dumnezeul său — pe acel Dumnezeu fără vrerea căruia „nu se clintește nici un fir de păr de pe capul omului". Nimic mai mîngîietor decît o divinitate astfel concepută, pentru cineva temător și „smerit" și pentru care orice îndoială înseamnă un veritabil chin. La fel ca Dumnezeul prințesei Maria, Dumnezeul lui Pierre este conceput într-un mod prea convenabil și mîngîietor, pentru a se putea crede în originea lui divină.

Cotitura finală în ideile eroului principal al lui Tolstoi a fost determinată însă nu numai de anumite particularități ale „caracterului" său, ci și de un anumit „concurs de împrejurări".



Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a fi descoperit ceva „nemărginit și înălțător“ în Platon Karataev, Pierre Bezuhov a presimțit posibilitatea unei anume schimbări în propriile sale convingeri. Scăpînd ca prin minune de la moarte și asistînd la executarea unei pedepse capitale, eroul lui Tolstoi are impresia că se năruie temeliile pe care se sprijinea credința lui. Cu alte cuvinte, în clipa cînd a întîlnit în Platon Karataev ceva „nemărginit și înălțător“, Pierre Bezuhov simțea o nevoie intensă de a găsi credinței sale o altă temelie, mai sigură.

Totuși, în timpul captivității sale la francezi, Bezuhov a fost absorbit în principal de grija pentru propria sa securitate. Abia după ce se întoarce acasă, amintirea lui Platon Karataev capătă în ochii săi caracterul unei consolări calde și senine.

În același timp, Pierre își completează și își desăvîrșește sistemul său antropologic cu teoria iubirii „gratuite“, aceeași pe care a descoperit-o prințul Andrei înaintea morții sale și pe care prințesa Maria o pune la baza eticii sale creștine.

Nu e necesar un mare efort pentru a sesiza acele elemente, în noua situație a eroului lui Tolstoi, care au favorizat aceste schimbări în ideile sale. După timpul petrecut în captivitate, plin de privațiuni, Pierre se întoarce în casa sa bogată și confortabilă. Natașa Rostova, după care a tînjit toată viața, i-a devenit, în sfîrșit, soție. Abia atunci amintirea lui Platon Karataev începe să joace un rol decisiv în viața sa spirituală. Și, în sfîrșit, abia atunci începe el să dezvolte teoria sa despre iubirea „gratuită“ ; teorie ce are totuși — după cum vedem — premise cît se poate de reale și destul de prozaice.

Vom încheia analiza evoluției spirituale a lui Pierre Bezuhov cu o scurtă referire la ultima perioadă a istoriei sale personale. Un singur „amănunt“ privind comportarea sa din acel timp ne este suficient pentru a conchide că, după un scurt inter-



Scanned with OKEN Scanner

val de exaltare conjugală, caracterul lui, totuși, nu s-a schimbat în esență. Înainte de a se hotărî să plece în vreo călătorie, eroul lui Tolstoi se uită temător la soția sa pentru a vedea dacă îl aprobă. Părerea generală era că Pierre trăiește sub papucul soției sale.

Încît, dacă se poate vorbi de o fericire conjugală a eroului lui Tolstoi, este vorba — după toate aparențele — de un fel de fericire iepurească. De aceea, nu e de mirare că Pierre și-a păstrat în continuare morala sa karataeviană și pe Dumnezeul său karataevian. Acea morală și pe acel Dumnezeu care corespundeau cel mai bine propriei lui psihologii ; adică, simplificînd lucrurile și vorbind pe șleau, o morală iepurească și un Dumnezeu iepuresc.

Cele trei personaje de care ne-am ocupat întruchipează, fără îndoială, cele mai importante și mai interesante aspecte antropologice ale romanului lui Tolstoi. Putem considera, de aceea, că avem acum măcar o imagine aproximativă despre o antropologie ce s-ar putea schița pe baza analizei lor.

Am văzut, mai întîi, în ce raport stau ființa teoretică și ființa practică a eroilor lui Tolstoi. Atît modul în care se pun, cît și modul în care se rezolvă problemele lor filozofice este condiționat de o „psihologie“ corespunzătoare și de „împrejurări“ corespunzătoare. Eroii lui Tolstoi nu trăiesc conform teoriilor lor, ci — dacă se poate spune așa —, teoriile lor trăiesc în conformitate cu felul lor practic de a fi.

Cele mai interesante sînt, însă, acele concluzii pentru care ne oferă material problematica etică din *Război și pace*. O primă concluzie de acest fel este aceea că în conflictul dintre factorul moral și cel „egoist“ avantajul e, fără îndoială, de partea acestuia din urmă.

O a doua concluzie se referă la natura factorului moral. Ne face impresia că și morala eroilor lui



Scanned with OKEN Scanner

Tolstoi și năzuința lor spre idealul moral nu sînt decît un simptom nevrotic *sui generis*. Această impresie însă necesită o anumită corecție. Eroii lui Tolstoi nu sînt lipsiți de așa-numitul „simț moral" ; numai că simțul acesta a căpătat la ei o formă pronunțat nevrotică. Cînd echilibrul defensiv al personalității este perturbat și cînd, din acest motiv, cerințele morale capătă o acuitate neobișnuită, iar individul începe să manifeste o preocupare nefirească pentru satisfacerea pornirilor sale egoiste, el pierde capacitatea de a rezolva acest conflict, ca și capacitatea de a rezolva indiferent ce alt conflict. Conflictul moral din chipurile personajelor tolstoiene este tocmai versiunea artistică a unei asemenea forme de inadaptare. Inadaptarea eroilor din *Război și pace* nu este, așadar, sursa simțului lor moral ca atare, ci doar a formei lui extreme, anormale.

Generalizînd, am putea spune că psihologia eroilor principali din romanul lui Tolstoi pare a se întemeia pe convingerea că omul e o ființă muritoare determinată de împrejurări și de educație ; o ființă provenită din țărînă și care se va întoarce în țărînă.

Dar — și acesta e lucrul cel mai important —, Tolstoi vede cu totul altfel problemele despre care am discutat. După modul în care rezolva problemele antropologice fundamentale, Lev Tolstoi se numără printre gînditorii care consideră că în om există un principiu „superior", „divin".

Concepțiile lui Tolstoi coincid în esență cu cele ale eroilor săi principali. Această coincidență iese la iveală în două puncte-cheie : *1.* și pentru Lev Tolstoi sfera eticului este sfera „divinului și sublimului" ; *2.* și pentru Lev Tolstoi, fără vrerea lui Dumnezeu „nu se clintește nici un fir de păr pe capul omului".

Însă, cu toate că eroii lui Tolstoi nu sînt decît produsul imaginației artistice, în ei apar întruchipate cu o extraordinară forță de convingere anu-



Scanned with OKEN Scanner

mite legi psihologice ce sînt valabile și pentru oamenii reali, ceea ce ne-a permis să-i tratăm, provizoriu, ca și cum ar fi făcut parte din viața reală. În pofida tuturor prejudecăților subiective ale ilustrului scriitor, personajele lui au o forță de convingere vecină cu a faptelor de viață. Ce a asigurat, atunci, obiectivitatea psihologiei lui Tolstoi, în pofida antropologiei sale ? Cum a fost posibil ca scriitorul să ne ofere totuși în romanul său toate elementele necesare pentru deducerea unei antropologii tranșant opuse propriei sale concepții ?

Odată cu această întrebare, se pune încă o problemă ce nu poate fi lăsată de o parte, cînd e vorba de un roman cum este *Război și pace*.

Este neîndoielnic că *Război și pace,* ca și orice producție artistică, nu constituie o expunere explicită a unei idei. Nu este totuși un secret că Lev Tolstoi își îngăduia pe alocuri și asemenea intervenții în țesutul literar al romanului, care puneau în pericol valoarea literară a unor personaje, respectiv a unor capitole. Trebuie să căutăm, deci, în ideile etice ale lui Lev Tolstoi un motiv acceptabil care a făcut ca scriitorul să fie deschis spre o psihologie inacceptabilă din punctul de vedere al teoriilor sale.

Se pare că lui Tolstoi i s-a impus ca o evidență că forța „răului" din om este prea mare. Pornind de aci, el ar fi trebuit ori să nege această evidență, ori să nege adevărul eticii creștine. Prima negație ar fi fost prea absurdă, cea de-a doua prea inacceptabilă.

Exista însă și o a treia posibilitate, prin care se împăca ceea ce lui Tolstoi îi era evident cu ceea ce îi era necesar. Ea consta în a recunoaște într-un anumit fel slăbiciunea morală a omului, fără a nega totuși principiile eticii creștine. Din faptul că noi nu vedem nici o semnificație mai adîncă în marea putere a răului, nu urmează că o asemenea semnificație nu există.



Scanned with OKEN Scanner

Dar, cum vom ști atunci dacă în genere există un scop „mai înalt“ ? Cu ajutorul rațiunii în orice caz nu, căci rațiunea neagă orice finalitate. Dar omul nu cunoaște numai cu ajutorul rațiunii. El posedă și o formă de cunoaștere directă care, spre deosebire de cea rațională, îi descoperă că și în lucrurile ce par cele mai pămîntești și cele mai lipsite de sens, rezidă un tîlc mai profund. Cum, de ce și în ce constă tîlcul acesta — sînt întrebări ce-și au rostul numai pentru cineva care se bizuie pe mărunta sa inteligență pămîntească.

Astfel, contradicția dintre contextul filozofic și cel psihologic al romanului *Război și pace* apare, într-un fel, sancționată logic. Devine legitimă zugrăvirea unor caractere și situații în care răul triumfă, fiindcă aceasta încă nu înseamnă că totul e fără sens și că trebuie repudiată orice etică creștină.

Am văzut însă că Tolstoi în contextul psihologic al personajelor sale ne prezintă și factorul moral ca pe ceva lipsit de prerogative divine. E firesc să presupunem că scriitorul a avut nevoie și pentru aceasta de o anumită justificare logică. Justificarea a aflat-o, ca dealtfel și mulți alți oameni, într-un raționament de felul următor : faptele ce nu au drept scop un folos personal intră în sfera supranaturalului și sublimului, fiindcă nu sînt explicabile prin motive „pămîntești“. Dacă fenomenul moral nu este explicabil prin nici un fel de imbolduri naturale sau considerente raționale, urmează că el este de origine divină.

Sancțiunea logică a antropologiei tolstoiene, așa cum este formulată în *Război și pace,* se sprijină pe un raționament ce conține o eroare destul de ușor sesizabilă. Sensul în numele căruia rațiunea noastră se revoltă împotriva puterii răului nu este un sens în general, ci unul bine determinat, moral. Cînd ne revoltăm împotriva rolului pe care-l joacă răul în



Scanned with OKEN Scanner

lume, în noi se revoltă de fapt „simțul moral“, iar rațiunea nu face decît să formuleze imperativele lui.

Tot așa, simplul fapt că simțim undeva ceva „tainic“ și „sublim“ încă nu înseamnă că există cu adevărat ceva „tainic“ și „sublim“. Dacă rațiunea se înșeală în demersurile ei, la fel de bine se poate înșela și simțirea noastră.

Pe de altă parte, argumentul după care absența folosului personal în săvîrșirea unei fapte ar dovedi originea divină a acesteia, izvorăște din vechea iluzie rațională că omul nu va săvîrși nimic contrar intereselor sale personale, cu condiția doar de a și-le cunoaște. Or, Tolstoi însuși ne-a zugrăvit pe un Pierre Bezuhov care-și ațîță durerea în pofida tuturor intereselor sale — înțelese, firește, rațional.

Cum a fost atunci, totuși, posibil ca Tolstoi să rămînă atît de ferm atașat „sancțiunilor logice“ menționate ?

Această întrebare se bazează ea însăși pe o prejudecată rațională : prejudecata că rolul principal în formarea concepțiilor noastre îl joacă rațiunea. Or, tocmai structura psihologică a chipurilor literare tolstoiene dezminte acest punct de vedere. Tolstoi ni-l prezintă, bunăoară, pe eroul său principal, Pierre Bezuhov, cum edifică o întreagă teorie despre fidelitatea „ciorapilor albaștri“, în disprețul oricărei evidențe.

Desigur, aceasta nu-l împiedică pe Pierre Bezuhov să fie, într-un fel, conștient de neadevărul „teoriei“ sale. Cineva poate, așadar, să „creadă“ într-o concepție eronată și totuși să aibă pînă la un punct conștiința falsității ei.

Ba, s-ar putea chiar ca această constatare să fie valabilă pentru toate concepțiile care neagă o evidență antropologică. Omul nu e o ființă teleologică. Așa cum nu poate da curs în același timp și în egală măsură tendințelor sale morale și celor egoiste, tot așa el nu poate să satisfacă simultan și în egală



Scanned with OKEN Scanner

măsură nevoia sa de iluzie și nevoia sa de adevăr. Adevărul și iluzia sînt deopotrivă necesare vieții practice. Ba chiar, adesea, iluzia se dovedește mai necesară, pînă și în cazul cuiva de statura lui Lev Tolstoi. Se știe că în fața slăbiciunilor pămîntești toți oamenii sînt, în esență, la fel.

Dar și compromisul dintre iluzie și adevăr este, tot așa, o nevoie vitală. De aceea, „natura" trimite soților înșelați, cum este Pierre Bezuhov, o stare de conștiință îngustată, în care pînă și fapte dintre cele mai evidente apar, în ultimă instanță, altfel decît sînt. Este în joc același mecanism psihic care face — oricît ar suna de dur și de vulgar — ca și teorii antropologice foarte complexe să fie clădite uneori pe anumite neadevăruri simple și evidente.

Trebuie însă avut în vedere că și unele particularități ale creației artistice facilitează în mare măsură fixarea unor fapte psihologice pe care conștiința scriitorului altminteri nu le-ar accepta.

Din punct de vedere subiectiv, starea sufletească în care scriitorul creează diferă ca grad de luciditate de cea în care se formulează concluzii teoretice. Din punct de vedere obiectiv, scriitorul își percepe personajele și ca pe niște făpturi relativ independente de judecățile și raționamentele lui. Ele sînt într-un anumit sens și ficțiuni ale căror structuri trebuie adaptate „legilor plauzibilității și necesității", și tocmai în capacitatea de a realiza o asemenea adaptare rezidă, poate, una din rațiunile cele mai adînci în virtutea cărora Lev Tolstoi s-a putut ridica atît de mult deasupra limitelor antropologiei sale.

Este necesară o uriașă capacitate de obiectivare pentru a o imagina, să zicem, pe prințesa Maria ca pe o fată urîtă care în clipa morții tatălui său își face planuri de viitor ; pentru a-l imagina pe prințul Andrei ca pe un om care-i iartă pe dușmanii săi abia atunci cînd ajung niște oameni istoviți și



Scanned with OKEN Scanner

plîngăreți, sau pentru a-l zugrăvi pe Pierre Bezuhov tocmai ca pe cineva care are obiceiul să stea în postura de statuie egipteană.

Dacă este exact că avem arta pentru a nu muri de adevăr, lucrul acesta este valabil, poate, pentru unii artiști și unele din operele lor. Parafrazînd această cugetare legată de Lev Tolstoi și de romanul său, am putea spune, într-un anume sens și cu anumite rezerve, că arta ne este dată pentru a nu muri de iluzie.

Dar aceasta încă nu înseamnă că arta, indiferent a cui, este capabilă să ne vindece de iluzii. Să ne reamintim numai acea scenă caracteristică din *Război și pace* în care Natașa Rostova se adresează în gînd prințului Andrei, uitînd că el a murit de mult. Într-un moment, Natașa se întreabă : „Cui îi vorbesc — cine e el acum, și unde este ?“ — și în aceeași clipă gîndurile ei se destramă.

Pentru a medita despre cineva care a murit, trebuie să ai iluzia că acel cineva, într-un fel, încă mai trăiește.

De aceea, scriind aici despre Lev Tolstoi, nu ne-am întrebat niciodată în mod serios : oare despre cine vorbim, cine este el acum și unde e ?

*1960.*

Scanned with OKEN Scanner

# VOINȚA DE PUTERE ÎN OPERA LUI ALBERT CAMUS

## Năzuința spre sfințenie

DUPĂ CUM SE ȘTIE, CREAȚIA LITERARĂ ȘI filozofică a lui Camus a stat la început sub semnul categoriei absurdului. Ceea ce cunoaștem despre atitudinile din acea vreme ale lui Camus este departe de a atesta vreo aspirație spre înălțimile morale.

Să ne amintim, bunăoară, de eroul principal al romanului *Străinul*. Meursault nu numai că nu năzuiește spre vreo moralitate de excepție, ci dimpotrivă, încalcă grav preceptele etice. Felul în care se raportează la moartea mamei sale, indiferența față de omorul pe care l-a săvîrșit și altele ni-l înfățișează în mod inechivoc ca pe un om străin de normele morale.

Totuși, în confruntarea cu preotul, Meursault ne dă de înțeles că încalcă aceste norme nu fiindcă ar ține cu tot dinadinsul să fie imoral, ci fiindcă socotește că e perfect indiferent dacă facem binele sau răul. Din punctul de vedere al morții care îi așteaptă pe toți oamenii, au același preț cei buni și cei răi. Aceeași valoare au soția bătrînului Salamano și cîinele acestuia.

Filozofia absurdului nu face decît să confirme raționamentul eroului lui Camus. În eseul filozofic al lui Camus *Mitul lui Sisif* se insistă în mod deo-



Scanned with OKEN Scanner

sebit asupra consecințelor ce decurg din filozofia absurdului. Camus pune pe primul plan nu calitatea, ci cantitatea trăirii. Ceea ce îi interesează, este doar acumularea unui număr cît mai mare de trăiri. De aceea, ca model al comportamentului „absurd" servește figura lui Don Juan, și nu figura sfîntului. Primul își colecționează experiențele de cuceritor, călăuzit doar de numărul lor, pe cînd cel de-al doilea își face bilanțul trăirilor ținînd seama cu precădere de prezența în ele a unei anumite calități.

Trebuie să spunem totuși că în *Mitul lui Sisif* nu sînt dezvoltate cu toată precizia consecințele ultime ale filozofiei absurdului pe tărîmul moralei. Camus face acest lucru mai întîi în *Scrisorile către un prieten german,* iar apoi în cunoscuta sa scriere *Omul revoltat.*

În prima din aceste două lucrări Camus e preocupat în mod direct de aspectul etic al teoriei absurdului, într-o manieră întrucîtva simplificatoare, dar în schimb cît se poate de clară și de decisă. Teza fundamentală a teoriei absurdului apare aici formulată într-o propoziție scurtă și cuprinzătoare : „Nimic nu are sens". Dacă așa stau lucrurile, atunci nu există criterii pentru deosebirea binelui de rău.

Cu *Omul revoltat,* capătă contururi definitive toate aspectele morale ale acestei probleme. Aici apare exprimată fără echivoc ideea că din punctul de vedere al filozofiei absurdului este perfect egal dacă vom comite sau nu crime. Astfel, Meursault ni se înfățișează ca o întruchipare esențială a acestei filozofii, ca un *non plus ultra* al „absurdului". După toate acestea, nu apare oare iluzorie orice străduință de a descoperi în preocupările intelectuale ale lui Camus vreo năzuință după culmi morale ?

Fapt e însă că în perioada preocupărilor lui Camus pentru problemele absurdului există și personaje literare a căror „conduită" contrastează din



Scanned with OKEN Scanner

capul locului cu aceea a lui Meursault. Și Caligula, eroul principal al dramei cu același nume a lui Camus, se inspiră din moarte pentru a descoperi filozofia absurdului. Dar în timp ce Meursault reacționează la această descoperire prin aceea că devine indiferent față de normele morale, Caligula calcă în picioare în mod sistematic aceste norme.

Există mai multe motive diferite prin care Caligula explică atitudinea sa. Oricum însă, este clar că izvorul conduitei criminale a lui Caligua este o mare durere. El însuși o pune în legătură cu moartea Drusillei, care i-a fost în același timp soră și soție. Rănit de moartea ei, Caligula descoperă că această lume este insuportabilă. De fapt, el descoperă că lumea nu corespunde unor înalte exigențe morale.

Durerea pricinuită de conștiința acestei disproporții este principala sursă a crimelor împăratului. În spatele pozițiilor filozofice pe care se situează Caligula se află suferința pricinuită de imposibilitatea realizării unui înalt ideal moral.

Trebuie să conchidem oare, pe această bază, că personajul Caligula reprezintă o excepție în raport cu liniamentele spirituale ce și-au găsit expresia în *Mitul lui Sisif* ?

Adevărul e că între figura împăratului roman și cea a funcționarului Meursault există totuși o afinitate lăuntrică. În faptele lui Meursault există totuși ceva ce nu se potrivește defel cu explicațiile pe care ni le dă el însuși în acerba sa dispută cu preotul. Dacă din punctul de vedere al filozofiei absurdului este indiferent că facem binele sau răul, atunci nu e clar de ce Meursault face exclusiv răul. E drept că el face răul ca și cum lucrul i-ar fi indiferent ; dar atunci, n-ar putea face, oare, tot așa și binele, ca și cum i-ar fi indiferent ?

Se pare astfel că, în locul propensiunii spre o conduită orientată cantitativ, în spiritul filozofiei absurdului, la Meursault se vădește totuși înclinația



Scanned with OKEN Scanner

spre o activitate ce este foarte precis determinată din punct de vedere calitativ. În acest sens, Meursault reprezintă antipodul lui Don Juan din *Mitul lui Sisif*.

Acesta, desigur, nu înseamnă că eroul absurdului este un sfînt ; însă dacă mai examinăm o dată polemica sa cu preotul, poate că vom descoperi în eroul lui Camus și elemente ce configurează o aspirație spre sfințenie. Tonul emoțional foarte ridicat al acestei polemici dovedește că Meursault nu se raportează la disproporția absurdă dintre om și lume ca un filozof-analist, ci în felul cuiva pe care această disproporție îl răscolește și îl face să sufere. Reacția sa la faptul că oamenii sînt muritori este înainte de toate o reacție emoțională, este reacția cuiva care cu toată ființa sa dorește un lucru, dar vede bine că este irealizabil. Revărsîndu-și furia asupra preotului venit să-l spovedească, Meursault își dezminte în mod evident „indiferența" filozofică.

Privită din acest unghi, interpretarea tradițională a comportamentului paradoxal al eroului absurd reclamă o serioasă revizuire. Se dovedește că Meursault face răul pentru că simte prea intens neputința binelui. Imoralismul său este un protest *sui generis* împotriva irealizabilității valorilor morale. Într-un anumit sens, deci, Meursault e totuși un sfînt.

Este însă incontestabil că o anume indiferență există în faptele lui. Problema este numai de a ști dacă această indiferență decurge logic din premisele filozofiei absurdului sau are o altă origine ? Meursault lasă deseori impresia unui om căruia multe lucruri îi sînt indiferente, dar uneori lasă și impresia unui om care ține enorm de mult la anumite lucruri. Să ne amintim cum în timpul procesului simte într-un moment nevoia să plîngă, pentru că și-a dat seama dintr-o dată cîți oameni din jurul său îl urăsc. Nu e de trecut cu vederea nici



Scanned with OKEN Scanner

faptul că în timpul aceluiași proces Meursault simte dorința să-l îmbrățișeze pe omul care a depus mărturie în favoarea lui.

Evident că dacă Meursault e indiferent față de Maria din rațiuni teoretice, din aceleași rațiuni ar trebui, cu atît mai mult, să fie indiferent și față de ura sau bunăvoința oamenilor ; sau față de părerile preotului.

Toate acestea ne arată că în eroul lui Camus alternează de fapt stări de neobișnuită indiferență cu stări de neobișnuită sensibilitate. De aceea sîntem nevoiți să interpretăm „indiferența“ lui prin rațiuni nu atît filozofice, cît psihologice

Lăsînd de o parte problema în ce măsură o indiferență de acest fel este cu adevărat indiferență, rămîne un fapt că indiferența lui Meursault este numai o oscilație în ansamblul „comportamentului“ său ; o oscilație care, în virtutea aparentei sale asemănări cu indiferența clădită pe temeiuri logice și raționale (presupunînd că o astfel de indiferență există) poate, de bună seamă, să deruteze, dar care în ochii unui psiholog are o semnificație bine determinată.

Așadar, filozofia absurdului, de îndată ce se convertește în sîngele și carnea personajelor artistice, trădează o năzuință irezistibilă spre culmi etice.

Cum am văzut, în faza inițială a operelor lui Camus năzuința spre înălțimile valorilor etice nu s-a manifestat nici pe departe într-un mod evident. Cu totul altfel stau lucrurile cu scrierile sale de mai tîrziu. Deja în *Ciuma* personajele cele mai dătătoare de seamă pentru gîndirea scriitorului se caracterizează prin înalte năzuințe morale. Idealul sfințeniei, exprimat înainte doar într-o formă indirectă și denaturată, se exprimă acum direct și firesc ca normă de conduită umană. Pe Tarrou îl preocupă în ce fel poate un om să devină sfînt.



Scanned with OKEN Scanner

Omul absurdului voia realizarea deplină a idealului etic și, în semn de protest împotriva irealizabilității lui, devenea pervers. Deviza lui era „totul sau nimic" ; aceeași cu deviza pe care Alfred Adler o ia drept ilustrare a exigențelor nevrotice și pe care o proclamă în *Ciuma* părintele Paneloux. Părintele Paneloux o face, ce-i drept, de pe poziții religioase, dar exclusivismul moral este în ambele cazuri același.

De reținut însă că în *Ciuma* exclusivismul acesta se discreditează ; părintele Paneloux nu e eroul principal al romanului, și ideile lui sînt supuse criticii. De aceea, acest roman ne sugerează o concluzie aparent insolită : abia din momentul în care exigențele etice ale filozofului au devenit ceva mai puțin exclusiviste, a apărut posibiltatea angajării lui directe de partea moralei.

Această concluzie poate să nu sune deocamdată deosebit de convingător. Justețea ei ar putea căpăta o confirmare definitivă numai în măsura în care evoluția ulterioară a problemei etice în opera lui Camus ar arăta că paralel cu formularea mai ponderată a exigențelor etice crește hotărîrea autorului de a se angaja în apărarea anumitor principii morale.

Că problema etică evoluează tocmai în acest fel în scrierile de mai tîrziu ale lui Camus ne-o arată drama *Cei drepți*. Eroii acestei drame luptă pentru triumful unei anumite morale, îngăduindu-și însă în această luptă și mijloace ce nu sînt cu desăvîrșire corecte dintr-un punct de vedere absolut moral. Ei pun, ce-i drept, anumite hotare esențiale fiecărui act de omucidere, dar permit totuși acest act, între anumite limite, ca un mijloc în lupta pentru realizarea idealurilor etice.

Contrar protagoniștilor din *Ciuma*, „cei drepți" își permit să-i ajute pe oameni și cu instrumente mai „dure" ale acțiunii revoluționare. Eroii *Ciumei* optează pentru etica lor fără un sistem asigurat de



Scanned with OKEN Scanner

rațiuni. Doctorul Rieux nu se încumetă să-l influențeze cu argumente pe Rambert, fiindcă nici el însuși nu e sigur în numele căror lucruri ar trebui acceptată o morală. În *Cei drepți,* dimpotrivă, se vorbește despre idealuri morale cu multă siguranță și cu multă fermitate în argumentare. Pe măsură ce exclusivismul exigențelor morale scade, cresc fermitatea și siguranța în realizarea principiilor morale.

Acest paradox culminează cu *Omul revoltat,* unde-și capătă totodată și forma teoretică. Filozofia revoltei pune în chip definit exigențe morale mai modeste. Nu sîntem în stare să evităm cu totul răul în faptele noastre și trebuie să ne resemnăm cu aceasta. Camus se îndepărtează astfel considerabil de exclusivismul filozofiei absurdului. Rigurozitatea lui etică începe să slăbească, dar în schimb în *Omul revoltat* principiile morale sînt apărate cu o convingere și cu un entuziasm ce nu se întîlnesc nici în *Cei drepți.*

Lucrurile par să ni se prezinte, astfel, ca și cum în opera lui Camus de după perioada filozofiei absurdului tendința de escaladare a piscurilor etice se pierde cu totul.

Dar aceasta e numai aparența. În *Ciuma,* de pildă, doctorul Rieux consideră lupta sa pentru principii etice ca pe o necontenită înfrîngere, fiindcă nu crede în Dumnezeu și în posibilitatea unei împliniri absolute a idealului moral. Or, angajarea de partea virtuții poate fi socotită o înfrîngere numai dacă idealul moral este situat foarte sus. Doctorul Rieux știe că orice acțiune morală se soldează doar cu rezultate relative, iar dacă lucrul acesta îl doare, este fiindcă ar dori totuși un rezultat cu valoare absolută.

În *Cei drepți* se admite un anumit compromis cu eficacitatea, dar întreaga dramă este orientată polemic împotriva doctrinei lui Stepan. Ideea fundamentală a dramei rezidă, evident, în demonstrarea superiorității morale a lui Kaliaiev, care pledează



Scanned with OKEN Scanner

pentru folosirea unor mijloace mai umane în acțiunea revoluționară.

Străduința de obținere a superiorității morale este exprimată limpede și în *Omul revoltat*. Aici, ce-i drept, se pun exigențe morale într-un anumit sens limitate, dar aceasta încă nu înseamnă că s-ar recunoaște supremația etică a teoriilor care pornesc de la exigențe morale mai înalte. O bună parte a argumentației filozofice din *Omul revoltat* este consacrată demonstrării ideii că cel ce pornește de la niște norme etice absolute ajunge în cele din urmă inevitabil la înfrîngerea acestor norme. Este aici, într-un anumit sens, și o răfuială cu filozofia absurdului, în măsura în care aceasta are ca premisă credința într-un ideal etic absolut.

Numai că, abandonînd exclusivismul etic al filozofiei absurdului, Camus nu abandonează cu aceasta și dorința de superioritate etică ; cu toate că această dorință capătă acum forme mai atenuate. Așadar, reducerea disproporției dintre exigențele omului și lume nu este atît de radicală cum ar putea să pară la prima vedere. Apetitul după culmile virtuții rămîne încă destul de puternic. Cu aceasta, se menține mai departe pericolul latent ca exigențele morale să devină din nou demăsurate și să reapară astfel unele simptome care din punctul de vedere al filozofiei revoltei par să aparțină în mod hotărît trecutului.

## Trăirile morale și voința de putere

Într-un singur loc, într-o expunere a lui Camus, se constată imposibilitatea eradicării absolute a răului. Camus afirmă în această expunere a sa că se cunoaște prea bine pe sine pentru a-i putea crede pe oameni în stare să evite în mod absolut să facă



Scanned with OKEN Scanner

răul. Această imposibilitate este generală, dar el, Camus, are cel puțin avantajul de a putea declara deschis un asemenea adevăr.

Această afirmație, avînd rezonanța unei confesiuni, ne face să întrezărim posibilitatea de a descoperi în spatele problematicii abstracte a filozofiei lui Camus o problemă cu caracter acuzat personal. Să presupunem că recunoașterea slăbiciunilor morale este înțeleasă ca o condiție a unei autentice superiorități morale. Să mai presupunem că această idee, care aici este doar schițată, devine subiectul unei anumite analize literare, dar că, în același timp, idealul moral este situat la o mare altitudine, așa cum a fost cazul cu Caligula și cu Meursault. În acest fel, năzuința nostalgică după valorile etice inaccesibil de înalte s-ar înfățișa clar ca o năzuință strict individuală, iar confruntarea atitudinilor etice — ca o confruntare între capacitățile individuale de escaladare a culmilor etice.

Pentru aceasta ar trebui însă să avem o operă a lui Camus în care întreaga problemă să fie transferată pe terenul introspecției. O asemenea operă există, firește. După cum se știe, ea se cheamă *Căderea*.

*Căderea* este focarul în care se adună, se adîncesc și se dezvoltă mai departe toate aspectele voluntariste anterior disimulate ale eticii lui Camus. Această carte, ca volum relativ mică, este de o importanță decisivă pentru problema care ne preocupă aici. Chiar prin începutul său, povestea lui Jean-Baptiste Clamence parcă ar aminti ironic unele momente ale preocupărilor etice anterioare din opera lui Camus în lumina unei noi experiențe. Eroul *Căderii* ne spune că inițial s-a considerat pe sine ca pe o persoană ce-și întrece în virtute toți semenii. Vechea temă a superiorității morale capătă prin aceasta un ton eminamente personal, confesiv. Clamence manifestă deschis înclinația de a înțelege lupta



Scanned with OKEN Scanner

pentru cucerirea piscurilor morale ca pe o luptă pentru prestigiu personal.

La început însă Clamence nu e în stare să facă din convingerea în superioritatea sa morală un obiect de analiză. Este necesar ca el să ajungă mai întîi în situația de a se îndoi de această superioritate a sa. Iar pentru ca o prejudecată atît de trainică și paradisiac de netulburată despre propria persoană să fie supusă îndoielii, este nevoie de un șoc care să-l trezească pe fostul avocat din somnul său dogmatic. Șocul vine mai întîi grație unui accident de circulație, dar în mod definitiv și fatidic vine abia pe podul acela de pe care o tînără necunoscută s-a aruncat în apă. Faptul că într-o asemenea situație nu a găsit în sine suficientă forță morală pentru a sări în ajutorul unei ființe aflate în primejdie îi descoperă, în fine, fără echivoc lui Clamence reversul mitului despre superioritatea sa morală. Această cădere morală îl obligă pe fostul avocat la o analiză retrospectivă a întregii sale conduite.

Concluziile la care ajunge eroul *Căderii* sînt zdrobitoare. Se dovedește că el nu și-a ales nici măcar profesia de avocat de dragul apărării virtuții. Principalul motiv al solicitudinii arătate de Clamence celor slabi și neajutorați este acela că ei n-au primejduit cu nimic în mod direct interesele sale. Resortul cel mai adînc al vocației sale aureolate etic a fost tendința de a obține pe o cale ușoară și ieftină superioritatea asupra altor oameni — atît a celor inculpați, cît și a celor puși să judece. Virtutea fostului avocat nu a fost, așadar, decît un instrument al voinței de putere.

Dobîndirea conștiinței acestui fapt este pentru Clamence cu atît mai dureroasă, cu cît este mai inaccesibil idealul său de superioritate etică. E lucru știut, doar, că cea mai grea cădere este căderea de la o mare înălțime.



Scanned with OKEN Scanner

Desigur, fostul avocat încearcă să-și redobîndească într-un fel echilibrul pierdut. Însă lovitura pe care i-a pricinuit-o întîmplarea cu fata de pe pod nu se poate șterge. Cum să-și recapete, așadar, superioritatea morală pierdută, rămînînd în același timp conștient de slăbiciunea sa ?

Fostul avocat încearcă mai întîi să se repună pe picior de egalitate cu ceilalți oameni, demonstrînd că în sfera păcatului toate ființele umane sînt la fel de slabe. Apoi, mărturisind altora propriile sale slăbiciuni, încearcă să-i îndemne și pe ei să-și mărturisească mîrșăviile. În felul acesta cîștigă un dublu avantaj moral : avantajul sincerității și avantajul de a-i putea judeca pe semenii săi.

Teza etică abstractă din *Omul revoltat,* după care oamenii nu pot evita în mod absolut făptuirea răului apare aici ca un mijloc de afirmare personală, iar discreditarea oricărei exigențe morale absolute — ca o formă teoretică a năzuinței spre supremație etică.

Această ecloziune și dezvoltare în continuare a elementelor voluntariste latente ale filozofiei revoltei are loc paralel cu recrudescența aspirațiilor demăsurate proprii filozofiei absurdului. În esență, Jean Clamence vrea și el totul sau nimic. Tehnica de dobîndire a supremației morale ar putea să fie pentru el o compensație satisfăcătoare numai dacă ar fi dispus să se resemneze cu niște idealuri etice dimensionate mai modest. Iată însă că, în urma ședințelor de destăinuire reciprocă menite să-i procure superioritatea etică asupra unor inși rudimentari și vicioși întîlniți într-o tavernă din Amsterdam, Clamence se simte — după cum singur o spune — ca un Dumnezeu stăpîn peste îngerii săi răi. Chiar dacă această comparație cuprinde o bună doză de ironie, ea redă în esență veridic ambițiile lui Clamence pe tărîmul virtuții.



Scanned with OKEN Scanner

Eroul *Căderii* nu se mulțumește cu exigențele etice diluate pe care le presupune tehnica de dobîndire a supremației morale. Dacă tehnica destăinuirilor i-ar procura într-adevăr lui Clamence satisfacția așteptată, tonul confesiunii sale ar vădi măcar o oarecare mulțumire de sine. Or, confesiunea sa este sarcastică, amară, uneori malițioasă și în orice caz cît se poate de dezolantă.

Sînt și alte semne care atestă că fostul avocat nu a izbutit să-și refacă echilibrul moral zdruncinat. Cea mai bună dovadă este amintirea fetei de pe pod, amintire ce-i revine în răstimpuri, chinuitoare. Tocmai atunci cînd e convins că a izbutit să reprime această neplăcută amintire, chipul fetei înecate reapare înaintea ochilor săi.

Eroului lui Camus nu i-ar rămîne, de aceea, altceva de făcut decît să se împace cu această stare de lucruri. Practic însă aceasta ar însemna să se împace cu slăbiciunea sa morală. De așa ceva, Clamence, firește, nu este în stare. La sfîrșitul confesiunii, în el se naște dintr-o dată dorința zadarnică și irealizabilă ca fata aceea să mai sară o dată de pe pod, pentru ca el să aibă prilejul de a o salva și de a se salva pe sine.

Compensația pe care o obține eroul *Căderii* storcînd mărturisiri de nevolnicie morală de la diferite persoane prin tavernele Amsterdamului este evident neîndestulătoare. Ne-o confirmă simbolic și ambianța orașului olandez care, potrivit cuvintelor lui Clamence însuși, sugerează infernul. Starea sufletească a eroului *Căderii*, de prăbușire din iluziile paradisiac netulburate despre propria-i puritate morală, este una de infern. Amsterdamul este numai simbolul acestei stări, dovada alegorică a faptului că el trăiește mereu nemulțumit de sine, tînjind necontenit să se reîntoarcă în paradisul pierdut.

Nu-i deloc întîmplător că orașul ales de el ca reședință se află pe apă. Și amintirea fetei de pe



Scanned with OKEN Scanner

pod este legată de apă. Amsterdamul este, deci, rezultatul nevoii sale de a-și aminti veșnic un lucru dureros.

Cu toate că e evident nemulțumit de rezultatele tehnicii sale de spovedire, rămîne un fapt că eroul *Căderii* încearcă pe această cale să obțină o anumită satisfacție. Incompletă, dar oricum satisfacție. Clamence nu este, pare-se, într-atît de îmbătat de viziunea purității, încît să vrea să distrugă lucrul după care tînjește.

Dar aceasta nu e decît aparență. Nu trebuie să ne încredem prea mult în cuvintele eroului *Căderii*.

Este îndoielnică, de pildă, interpretarea pe care o dă Clamence acelei tehnici specifice de dobîndire a superiorității morale. Dacă ar fi să credem ceea ce spune Clamence către sfîrșitul confesiunii sale, această tehnică nu numai că nu mizează pe recîștigarea demnității morale pierdute, ci este menită, de fapt, să facă mai puțin dureroasă abaterea de la normele morale. Fostul avocat ne asigură că nu ține nici măcar la o aparență de virtute. S-ar părea, astfel, că prăpastia morală în care a căzut este fără fund.

Numai că intensitatea neobișnuită cu care-i revine amintirea fetei înecate arată că fostul avocat nu e atît de imoral cum ar vrea să se prezinte. Ceea ce se petrece cu el atunci cînd, pe un vapor, își dă seama definitiv că nu poate scăpa de neplăcuta amintire este de fapt o erupție spontană a unei mari sensibilități morale.

Între „sentimentele" eroului *Căderii* și interpretarea pe care le-o dă el există, deci, o anumită coliziune. Ne-o arată și împrejurarea că el își recunoaște, totuși, sieși și altora, slăbiciunea pe tărîmul virtuții. Această slăbiciune a sa o cunoaște numai el însuși. Încît dacă ar dori doar să se dedea nestingherit patimilor, n-ar putea oare să joace în conti-



Scanned with OKEN Scanner

nuare rolul de campion al virtuții, păstrînd pentru sine conștiința tarelor sale ?

De fapt însă, pe Clamence nu-l mulțumește aparența virtuții, el vrea virtutea autentică. Cu alte cuvinte, idealul său moral se află la o altitudine neobișnuit de mare.

În realitate, scopul dintîi și unic și al tehnicii destăinuirilor practicată de eroul lui Camus nu este nici dobîndirea superiorității morale. Am atras atenția deja asupra faptului că slăbiciunea lui e știută numai de el însuși. În cazul acesta, cea mai sigură cale de dobîndire a superiorității morale n-ar consta oare în a lăsa sub vălul tăcerii lucrurile care ar putea s-o submineze ? Ce-i drept, nu depinde de Clamence dacă se va menține cu adevărat la o înălțime morală ideală, dar în puterea lui este cel puțin salvarea aparențelor demnității sale morale. Clamence însă nici măcar atît nu face. Deviza lui este „totul sau nimic".

Sensul cel mai adînc al tehnicii sale de confesare nu rezidă, deci, nici în dobîndirea superiorității etice, nici în a se deda nestingherit patimilor ; el rezidă în demascarea dureroasă, plină de protest, a propriilor slăbiciuni morale. „Metoda" confesiunii mizează pe potențarea cinică și pentru el însuși dureroasă a sentimentului propriei căderi morale.

La fel ca Meursault și Caligula, Clamence se ridică și el împotriva lucrului la care ține cel mai mult. La fel ca filozoful absurdului, și el se revoltă din pricina irealizabilității unui ideal situat la o mare înălțime.

Numai că în timp ce Meursault și Caligula își învăluie această reacție în forme abstracte și generale, la Clamence ea capătă înfățișarea unei mărturisiri personale avînd semnificația unui protest *sui generis*, inadecvat, împotriva propriei neputințe morale ; a neputinței de a atinge un scop etic înalt.



Scanned with OKEN Scanner

Astfel, *Căderea* resuscită problematica filozofiei absurdului, dar într-o formă nouă, mai concretă și mai bogată.

## Un aspect general al psihologiei voluntariste a lui Albert Camus

Dimensiunea voluntaristă a problematicii etice camusiene reclamă și o analiză din care să se degaje unele concluzii cu caracter mai general. Pentru aceasta se impune însă să reamintim cîteva teze ale unor gînditori și psihologi deveniți de mult clasici.

Voința de putere ca obiect al analizei filozofice și psihologice apare, după cum se știe, încă în Grecia antică. Încă de atunci, cu deosebire în cadrul unor curente de gîndire, se operează separarea netă și opunerea ființei naturale și ființei sociale a omului. O asemenea opunere a permis vechilor gînditori de felul acelui Callicles din dialogul *Gorgias* al lui Platon să efectueze o reducție plină de consecințe. Ființa socială a omului este redusă la ființa lui naturală, iar eticul este interpretat doar ca o formă *sui generis* a unor porniri egoiste. Morala apare, încă în viziunea lui Callicles, doar ca un mijloc de înfrînare a celor tari de către cei slabi.

Această idee, îmbogățită, firește, și turnată într-o altă formă, se regăsește în fundamentele filozofiei lui Nietzsche. Am căpătat astfel o versiune modernă a vechii teze după care morala însăși nu este altceva decît o formă a voinței de putere.

Tema voinței de putere a fost preluată de la Nietzsche (și Dostoevski) de către Alfred Adler, care i-a dat o dezvoltare deosebit de interesantă. Adler, însă, s-a aflat și sub influența gîndirii lui Marx și de aceea nu-i putea fi cu totul străină ideea că



Scanned with OKEN Scanner

omul este „ansamblul relațiilor sociale". Pentru Adler, ființa socială a omului nu este doar o formă camuflată a ființei sale naturale, cum pretindea Nietzsche.

Sub privirea scrutătoare a întemeietorului psihologiei individuale, aureola romantică și patetică cu care Nietzsche înconjurase voința de putere începe să se destrame. Voința de putere nu mai este un principiu cosmic, ci un fenomen localizat, relativ, legat între altele și de un sistem social în care se pune preț, mai presus de orice, pe idealul „bărbăției" și al reușitei.

Dar Adler e și discipolul lui Sigmund Freud. Un discipol care și-a renegat, ce-i drept, maestrul, dar care a suferit totuși influența lui în unele puncte esențiale ale doctrinei sale. Freud a meditat și el la raportul dintre ființa naturală și ființa socială. Pentru creatorul psihanalizei, ca și pentru precursorii săi din antichitate, între natural și social există un antagonism. Se înțelege că fenomene atît de tranșant opuse unul altuia nu pot coexista în același plan. Pentru ca interesele sociale să fie satisfăcute, ființa naturală a omului trebuie refulată în subconștient.

Această separare absolută a individualului de social este rezultatul unui mod de gîndire mecanicist. Cu toată aparența „modernistă" a doctrinei psihanalitice, creatorul ei a rămas în multe privințe adeptul unor metode de gîndire tradiționale.

Punctul de plecare al reflecțiilor lui Freud îl trădează și interpretarea pe care o dă originii așa-numitelor lapsusuri. Este imposibil ca aceste lapsusuri să fie întîmplătoare — iată prima premisă de la care pornește creatorul psihanalizei. Iar „întîmplător" înseamnă, pentru Freud, „lipsit de finalitate". A descoperi sensul ascuns al lapsusurilor înseamnă a stabili că omul este, pînă și în manifestările lui in-



Scanned with OKEN Scanner

conștiente, o ființă dominată de finalitate. Modul de gîndire al lui Freud este în esență unul teleologic.

Tocmai acest mod de gîndire constituie moștenirea freudiană a lui Alfred Adler. Întemeietorul psihologiei individuale are suficientă formație sociologică pentru a nu socoti socialul drept ceva impus oarecum din afară esenței naturale a omului, dar în același timp este suficient de împovărat de trecutul său freudist pentru a menține o opoziție absolută între social și individual. De aceea a simțit și el nevoia de a transfera simptomul voinței de putere în sfera inconștientului.

Cum trebuie privite, după toate acestea, din perspectiva acestei sumare evocări a problematicii voluntariste, experiențele psihologice din opera literar-filozofică a lui Camus ? Pentru a răspunde la această întrebare, ne vom sprijini în primul rînd pe analiza *Căderii,* operă ce reprezintă un fel de rezumat și de culminație a voluntarismului lui Camus.

După cum am văzut, eroul lui Camus reduce toate manifestările moralității sale la o formă a voinței de putere. În acest sens, interpretările fostului avocat nu aduc nimic esențialmente nou. În schimb, subtextul psihologic al confesiunii sale conține o întreagă bogăție de intuiții profunde.

Eroul *Căderii* își trăiește slăbiciunea morală sub povara unui sentiment de inferioritate ; întocmai cum și-ar trăi orice altă carență. A fi imoral înseamnă pentru el a fi „sub". Și invers, a fi moral înseamnă pentru el a fi „deasupra".

Superioritatea pe care ar vrea să o dobîndească fostul avocat nu este însă nici superioritatea nietzscheană, nici cea adleriană. Ea nu constituie un instrument pentru înfrînarea celor mai puternici. Nici nu este un mijloc de aservire a semenilor în sensul în care vorbește Adler despre superioritatea morală referindu-se la *Netocika Nezvanova,* cu toate că într-un anumit sens este și aceasta o trăsătură — se-



Scanned with OKEN Scanner

cundară însă — a eroului *Căderii*. Clamence se simte inferior nu atît fiindcă nu poate să-și folosească virtutea pentru a-și aservi semenii, cît din pricina incapacității sale de a se sacrifica pentru fata care s-a aruncat în apă.

Cu alte cuvinte, incapacitatea sa de a se sacrifica este resimțită de Clamence ca o formă a neputinței personale. Și invers, eventuala sa capacitate de a se sacrifica semnifică, în ochii săi, superioritatea. Imoralitatea lui îi lezează vanitatea ; moralitatea sa prieste vanității sale, sau cel puțin i-ar prii, ceea ce, firește încă nu înseamnă că morala lui Clamence se reduce la vanitatea sa. Lucrul pentru care sîntem vanitoși nu e totuna cu vanitatea.

Confesiunea fostului avocat ne sugerează cel puțin două concluzii binecunoscute. Întîi, că voința de putere nu este ceva fixat teleologic numai de resorturile egoiste ale ființei umane. Iar în al doilea rînd, că dacă o personalitate poate fi inferioară, respectiv superioară și în raport cu ceea ce e moral, atunci interesele sociale nu sînt ceva ce s-ar afla în afara personalității ; interesul social este și interes personal.

Cu aceasta, însă, dispare necesitatea de a separa socialul și individualul din om printr-o membrană tulbure, semitransparentă, de felul granitei trasate între conștient și subconștient în sistemele psihologice ale lui Adler și Freud. Eroul *Căderii* este conștient de cauza suferințelor sale, cu toate că încearcă să o refuleze. Într-un cuvînt, pentru eroul *Căderii* nu există un subconștient.

Reducerea distanței dintre aspectul personal și cel social al ființei umane nu înseamnă, firește, și reducerea conflictului dintre acești doi factori. Omul, pur și simplu, nu este o ființă atît de perfectă, clădită finalist, încît forțele contrare din el să fie despărțite de un zid. Omul e prea imperfect organizat pentru a-și putea satisface în mod egal toate inte-



Scanned with OKEN Scanner

resele personale — interesul său „personal-egoist“ poate fi adesea satisfăcut numai în dauna interesului său „personal-social“, și invers.

Cît de mult se va ascuți conflictul dintre diferitele interese ale omului depinde însă și de sistemul social în cadrul căruia se formează individul. În sistemele care, prin structura lor, aduc pe primul plan problema concurenței, va exista, în mod firesc, și o nevoie accentuată de exacerbare a intereselor egoiste.

Acest dinamism a fost remarcat încă de Adler, grație culturii sale sociologice, dar el nu l-a descris corect, chiar dacă am lăsa deoparte obsesiile sale teleologice. Dar pînă și un sistem social care favorizează peste măsură înclinațiile individualiste trebuie să cultive, cel puțin la copil, și anumite tendințe sociale ; dacă nu de altceva, atunci pentru simplul motiv că viața de familie și cea socială reclamă un anumit grad de disciplină.

Este lesne de înțeles că ulterior, la persoana adultă, în sfera intereselor astfel constituite se produce un decalaj radical. În numele impulsurilor egoiste trebuie repudiate acum cele sociale, dar acest proces nu se mai poate desfășura neted și fără tensiuni, căci și impulsurile sociale sînt deja, într-un fel, închegate în personalitatea omului. Dacă vanitatea ar fi însoțitorul numai al impulsurilor egoiste, conflictul acesta s-ar putea rezolva eventual prin reprimarea tendințelor sociale. Acum însă e prea tîrziu. În om există deja și nevoia de social ; și el e mîndru de ea. Clamence e o ilustrare literară grăitoare a acestei situații.

Silit să-și reprime interesele sociale, omul nu izbutește să o facă pînă la capăt. Satisfăcîndu-și vanitatea pe un plan, el și-o lezează pe celălalt. Clamence se străduiește din răsputeri să-și reprime moralitatea, dar prin aceasta nu numai că-și înăbușă nevoia de social, ci își lezează și propria voință de



Scanned with OKEN Scanner

putere. Superioritatea cîștigată pe planul satisfacerii dorințelor egoiste se plătește cu sentimentul de inferioritate pe planul satisfacerii tendințelor sociale ale ființei umane.

Tragedia eroului *Căderii* confirmă, într-un fel, unele cercetări recente din domeniul psihopatologiei, care arată că tulburările sufletești apar nu numai ca urmare a reprimării tendințelor egoiste, ci — poate chiar mai frecvent — în urma reprimării așa-numitelor înclinații morale. „Cazul" Clamence este tocmai un „caz" de dezechilibru sufletesc cauzat de o încercare de reprimare a exigențelor morale.

Am văzut însă că drama eroului lui Camus mai este determinată și de o distanță nefiresc de mare între ceea ce se cheamă ideal și ceea ce se cheamă realitate. În momentul cînd idealul devine inaccesibil de înalt, se produce o reacție ce nu mai este adecvată. În acest sens, opera lui Camus confirmă și unele experiențe ale psihologiei individuale.

O asemenea discrepanță dintre ideal și realitate cum găsim în năzuințele lui Clamence trădează, fără îndoială, o sensibilitate aparte, ieșită din comun. Rar se întîlnește o atît de intensă dorință de sfințenie. Prin inferioritatea sa morală, Clamence face să ne apară într-o nouă lumină problema voinței de putere.

Eroul lui Camus arată de asemenea pînă unde merge finalitatea ființei umane. O discrepanță nevrotică dintre un scop infinit de îndepărtat și posibilitatea realizării lui poate da naștere unei reacții ce nu mai este adecvată. Raționalitatea omului își are limitele ei.

Și tocmai aci, în transfigurarea literară a unor forme de reacție ce-și pierd orice finalitate rațională din pricina exigențelor excesive, voluntarismul lui Camus se întîlnește cu moștenirea literară a scriitorului pe care Nietzsche îl numea — pe drept cu-



Scanned with OKEN Scanner

vînt, după părerea lui Adler — maestrul său. Nu e deloc întîmplător că romanul *Căderea* amintește irezistibil de *Însemnări din subterană.* Confesiunea lui Jean-Baptiste Clamence nu este numai un rezumat și o culminație a aspectului voluntarist al operei lui Camus ; ea este și o operă artistică de o mare profunzime și forță psihologică. Dacă o vom numi *Însemnări din subterană* ale secolului al douăzecilea, vom face autorului său cel mai mare compliment cu putință, însă pe deplin meritat.

*1959.*

Scanned with OKEN Scanner

# ALBERT CAMUS ÎNTRE LUCIDITATE ȘI NOSTALGIA ABSOLUTULUI

„Pur și simplu, am simțit dintr-o dată nevoia de imposibil“ [1]

SPRE DEOSEBIRE DE AȘA-NUMITA SENSIBILItate clasică, care avea mai multă afinitate pentru problemele cu caracter metafizic, „sensibilitatea modernă“ se caracterizează, și după părerea lui Albert Camus, prin preocuparea pentru problemele etice [2]. În acest sens, Camus reprezintă un caz interesant de percepție modernă a lumii. Glazura ontologică cu care își îmbracă el opera este foarte subțire și fragilă [3].

## Absurdul

Nu e nevoie de un efort deosebit pentru a sesiza tendințele de bază ce inspiră gîndirea lui Camus. Nu vom greși mult desemnînd pe una din ele prin cuvîntul „luciditate“.

Acest cuvînt poate fi înțeles, firește, în diverse moduri ; noi îl folosim aici în sensul cel mai cotidian — al tendinței de a vedea lucrurile așa cum sînt. Această tendință se reflectă, între altele, și în

---

[1] *Caligula*, Paris, 1947, p. 110.
[2] *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, 1956, p. 142.
[3] S-a observat că eticul domină opera lui Camus. Vezi, de exemplu, Pierre de Boisdeffre, *Métamorphose de la littérature*, Paris, 1951, p. 262.



Scanned with OKEN Scanner

străduința lui Camus de a privi lumea fără prejudecăți religioase. El constată că realitatea, așa cum se înfățișează unei priviri lucide, nu armonizează cu năzuințele omului. Lumea nu e făcută pentru noi. Ea nu este o plantă pe care o udă și o îngrijește sistematic vreun grădinar divin.

Totodată, Camus nu afirmă despre om că este prin esența sa o ființă absurdă ; căci, altminteri, cum ar putea omul să perceapă dezacordul dintre el și lume ? Camus, de fapt, nu identifică ideea absurdului nici cu omul, nici cu lumea.

Dar, dacă nu este nici în om, nici în lume, absurdul se află în contactul lor reciproc [1], așa cum o comparație nu este în nici unul din termenii săi, ci între ei, așa cum focul nu este nici în amnar și nici în cremene, ci în frecarea pe care o produce contactul dintre ele. După Camus, de aceea, nu se poate spune despre lume că este absurdă ; lumea, pur și simplu, nu este rațională, iar absurdă e trăirea ce se naște din întîlnirea noastră cu ea.

Nu trebuie să ne închipuim, totuși, că în viziunea lui Camus omul e o ființă rațională și că raționalitatea lui e cea care provoacă absurdul. Cine e lucid cînd este vorba despre lume, trebuie să fie tot așa și cînd este vorba despre om — dacă vrea să rămînă lucid pînă la capăt.

Pe de altă parte, dacă omul nu e o ființă rațională, atunci trebuie găsită o modalitate de a înțelege absurdul ca pe un dezacord între om și lume, fără a nutri iluzii despre natura umană. Camus înlătură în mod elegant această dificultate confruntînd lumea nu cu raționalitatea omului, ci cu „nostalgia“ lui, cu „exigența“ lui, cu „dorința“ lui de raționalitate.

În acest fel, omul poate să nu fie rațional și totuși să vină în conflict cu lumea irațională, fiindcă

---

[1] *Le Mythe de Sisyphe*, pp. 37, 44, 48.



Scanned with OKEN Scanner

exigența rațională și rațională a nu sînt unul și același lucru. Absurdul rezidă, atunci, în contrastul dintre dorința de rațional a omului și lumea care nu răspunde acestei dorințe — cu precizarea că noțiunea de „lume" trebuie înțeleasă aici în sensul cel mai larg al cuvîntului, care-l cuprinde și pe omul însuși.

Cu toate că această corecție contribuie întrucîtva la clarificarea ideii de absurd, o imagine mai precisă despre el nu se poate căpăta înainte de a-i determina mai îndeaproape conținutul. Cu alte cuvinte, ar trebui determinat cu exactitate ce înțelege Camus prin expresia „rațională".

În *Mitul lui Sisif* se definește cît se poate de precis „exigența" omului — unul din cei doi poli ce compun noțiunea de absurd. Acest lucru este făcut în mod temeinic — deși indirect — într-un pasaj din eseul lui Camus despre Kafka [1]. Din acest eseu se poate conchide fără dificultate că nostalgia omului cuprinde în sine atît principii de natură logică, cît și principii de natură etică. Atributele pe care Kafka le refuză dumnezeului său — măreția morală, bunătatea și coerența — sînt atribute după care tînjește omul.

Camus cuprinde, într-un fel, toate acestea sub termenul „unitate". Exigența omului este o exigență de familiaritate, omul vrea să-și facă lumea familiară, iar a și-o face familiară înseamnă a o înțelege. A înțelege, însă, înseamnă a unifica [2].

Trebuie avut totodată în vedere că și „exigența" etică este o „exigență" de coerență. Cînd autorul *Eclezíastului* se plîngea că sînt oameni răi „cărora le merge ca și celor neprihăniți", el nu făcea decît să ceară o coerență etică în lucrurile lumii. Pe scurt,

---

[1] Ibidem, p. 184.
[2] Ibidem, p. 32.



Scanned with OKEN Scanner

vorbind de apetitul de unitate al omului, Camus are în vedere și unitatea ei etică.

În contextul operei lui Camus însă, acest apetit al omului are o tentă precumpănitor etică. Nostalgia unității este tînjire după ceva ce nu este, dar ar trebui să se realizeze. „Oamenii plîng, fiindcă lucrurile nu sînt așa cum ar trebui să fie" — spune Caligula [1]. Aceasta este, dealtfel, o caracteristică esențială a categoriei absurdului, ceea ce face ca în *Mitul lui Sisif* să fie frecvent folosite expresii ce vorbesc nu atît despre ceva realizat, cît despre ceva ce ar trebui să se realizeze. Termeni ca „rațiune", „înțelegere", „lipsă de sens" au în contextul acestei scrieri o nuanță pronunțat etică.

Disproporția fundamentală pe care se întemeiază categoria absurdului este în fond o disproporție etică. Din toate aceste motive, poate că polul subiectiv al noțiunii de absurd s-ar defini cel mai bine și mai complet cu ajutorul expresiei „nostalgia de absolut" [2], căci ce altceva este idealul, dacă nu ceva ce este absolut ?

După aceste precizări de termeni, ne-am putea reprezenta categoria absurdului într-un mod mai complet. Exprimîndu-ne simplu, absurdul constă în dezacordul dintre nostalgia de absolut a omului și o lume ce nu răspunde exigențelor acestei nostalgii. Relativitatea este, așadar, polul obiectiv al absurdului, ea formează esența lumii, prin ea lumea se opune nostalgiei noastre.

Dacă însă absurdul rezidă, într-adevăr, în sesizarea disproporției dintre nostalgia omului și lume, atunci el presupune lumea. Deci, starea de absurd este o stare de conștiință. Expresia „conștiință" nu are aici, firește, o semnificație psihologică, ci una gnoseologică. Astfel, „luciditatea" devine un termen

---

[1] *Caligula*, p. 122.
[2] *Le Mythe de Sisyphe*, p. 55.



Scanned with OKEN Scanner

tehnic al gîndirii lui Camus. În *Mitul lui Sisif*, luciditatea înseamnă capacitatea de a sesiza dezacordul dintre năzuința noastră și lume ; în timp ce luciditatea este un atribut, conștiința este starea în care percepem acest dezacord.

Conștiința acestui dezacord nu ar fi însă ceea ce este, dacă nu ar fi conștiință a zădărniciei. Nostalgia noastră este în conflict cu lumea, în măsura în care năzuim zadarnic să se realizeze în ea. De aci decurge încă o notă a absurdului — tragismul. Starea absurdă este o stare tragică [1].

Categoria absurdului, întrucît poartă amprenta eticului, constituie expresia unei preocupări etice mai largi a lui Camus. Pe Camus îl interesează, înainte de toate, consecințele practice ale filozofiei sale. Conștiința tragismului și a zădărniciei pune în fața purtătorului acestei conștiințe următoarea problemă : cum să trăiască, dacă viața e tragică și zadarnică ?

La fel ca eroina sa Maria [2], Camus știe că nu este ușor de trăit în deșertul absurdului. De aci decurge o a doua tendință, ce dă nota dominantă a gîndirii lui Camus. Este aceeași nostalgie de absolut, unul din polii noțiunii centrale a *Mitului lui Sisif*. Ceea ce face insuportabilă existența omului absurd, este tocmai zădărnicia acestei nostalgii.

Nostalgia de absolut nu poate fi alinată, însă, decît cu prețul sacrificării lucidității. Nostalgia năzuiește la împlinire, iar luciditatea dovedește că această împlinire este imposibilă. Pentru soluționarea acestei probleme ar trebui suprimată situația din care se naște. Ar trebui suprimată, deci, nostalgia umană. Aceasta se poate face, în maniera lui Husserl, înfățișînd lumea mai rațională decît este. Setea omului ar fi în acest caz potolită, fiindcă obiectul care înainte nu-i corespundea îi este acum acomo-

---

[1] Ibidem, p. 165.
[2] *Le Malentendu*, Paris, p. 96.



Scanned with OKEN Scanner

dat. Sau, în felul lui Kierkegaard, discreditînd setea umană însăşi ; repudiată, ea nu mai există, şi problema e din nou rezolvată.

Dealtfel, indiferent de forma în care ne potolim apetitul, rezultatul e mereu acelaşi : suprimarea unuia din cei doi poli ce formează ideea absurdului. Iar a repudia absurdul înseamnă a abandona starea de conştiinţă, a abandona luciditatea.

Există, totuşi, o rezolvare care, păstrînd intactă luciditatea, ne poate elibera totuşi de tragica şi zadarnica stare de absurd. Sinucigaşul se eliberează de toate dorinţele, fiind totodată pe deplin conştient de zădărnicia năzuinţei sale.

Şi această soluţie îşi are însă partea ei slabă. Sinuciderea „filozofică“ estompează unul din polii absurdului şi astfel sacrifică luciditatea. Sinuciderea în sens propriu suprimă unul din polii absurdului, dar metoda e în esenţă aceeaşi. Problema se rezolvă prin simpla suprimare a unora din elementele ei esenţiale. O asemenea metodă nu s-ar putea numi în nici un caz rezolvare a problemei, decît dacă vrem să numim rezolvare simpla ştergere a uneia din cele două părţi ale ecuaţiei absurdului. Respingînd sinuciderea, Camus refuză să prefere confruntării cu adevărul eludarea lui.

Concluzia că contemplarea consecventă şi lucidă a absurdului presupune refuzul sinuciderii duce la o consecinţă importantă, care se numeşte revoltă. Faptul însuşi că în *Mitul lui Sisif* revolta este numită o consecinţă a filozofiei absurdului, arată clar că ea nu reprezintă o categorie aparte. Nu vom greşi spunînd că revolta este doar un alt moment al absurdului. În timp ce absurdul înseamnă în primul rînd conştiinţa dezacordului dintre năzuinţa noastră şi lume, revolta înseamnă înainte de toate neîmpăcarea cu tentativele de a estompa sau suprima unul din aceşti doi poli. Toate sforţările de a ne sustrage absurdului presupun împăcarea cu lumea



Scanned with OKEN Scanner

așa cum este. Sinuciderea, de pildă, nu este altceva decît o împăcare cu lumea, iar din punctul de vedere al *Mitului lui Sisif*, omul trebuie să moară neîmpăcat [1].

De aceea și spune Camus că absurdul este nu numai conștiința morții, ci și refuzul ei [2]. Și dacă în privința intensității conștiinței nu aduce ceva specific nou, revolta „extinde" conștiința la întreaga noastră experiență [3]. Intransigența ei permite o continuă confruntare a năzuinței omului cu ceea ce i se opune. Revolta este, astfel, nu numai o consecință necesară a absurdului, ci este și — dacă se poate spune așa — un instrument al întreținerii lui necontenite. Într-un anumit sens, s-ar putea spune chiar că revolta este absurdul care e consecvent.

Cu aceasta, filozofia absurdului ni se înfățișează în mod definitiv ca o glorificare a lucidității. Și în timp ce absurdul — respectiv perceperea absurdului — este cea mai adecvată expresie a lucidității, revolta este efortul permanent al omului de a fi lucid. Căci, contrar Euridicei din mitul antic, absurdul moare de îndată ce ne întoarcem privirea de la el [4].

Filozofia absurdului ne apare ca o depășire definitivă a nostalgiei de absolut. Însă dilema ce sfîșie această filozofie este de asemenea natură, încît această depășire nu este realizabilă decît cu prețul unui mare efort. Omul absurdului este aidoma lui Odiseu care trebuie legat pentru a rezista cîntecului ademenitor al sirenelor.

Cum am spus deja, filozoful absurdului este osîndit, prin chiar natura situației sale, să sufere toată

---

[1] Ibidem, p. 78.
[2] Ibidem, p. 77
[3] Ibidem, p. 77.
[4] Ibidem, p. 76.



Scanned with OKEN Scanner

viața de o năzuință de nepotolit. Este lesne de înțeles că unui asemenea osîndit chemarea absolutului trebuie să-i apară la fel cum i-a apărut eroului homeric cîntecul sirenelor. De aceea, va fi semnul unui scepticism îndreptățit, și nu al unei suspiciuni gratuite, dacă vom încerca încă o dată să verificăm cît de tari sînt frînghiile care-l leagă pe acest Odiseu al zilelor noastre.

Presupunerea că absurdul s-ar afla în unul din polii care-l condiționează atrage după sine anumite dificultăți. Chiar dacă am admite pentru moment că lumea este polul constant, invariabil al absurdului, despre nostalgia omului nu s-ar putea spune niciodată același lucru.

Dealtfel, în *Mitul lui Sisif* se vorbește despre diferite variante de estompare a polului subiectiv al absurdului ; iar, cu aceasta, și a absurdului în general. Personaje care ilustrează o asemenea posibilitate sînt lesne de găsit în opera literară a lui Camus. De pildă, așa este judecătorul care-l interoghează pe Meursault în romanul *Străinul*. Așa este Maria ; așa este și Jan din drama *Neînțelegerea*.

Dacă am porni de la presupunerea că în toate cazurile asemănătoare există nostalgia absolutului, am admite posibilitatea ca purtătorii ei să nu fie conștienți de ea, ceea ce e ilogic. Pe de altă parte, această tendință nu poate fi la fel de puternică în toți oamenii. Și chiar dacă unii din ei reușesc să și-o înfrîneze, este greu de crezut cu seriozitate că puterea stăpînirii de sine este aceeași la toți cei ce nu acceptă absurdul.

Ne rămîne deci să conchidem că nostalgia de absolut este componenta variabilă în ecuația absurdului. Totodată, aceasta înseamnă că și soluțiile acestei ecuații vor fi variabile : cu cît e nostalgia mai mică, cu atît e mai mică și disproporția dintre om și lume. În felul acesta, noțiunea de absurd ar exprima doar o formă particulară a relației Om-Lume,



Scanned with OKEN Scanner

forma în care dezacordul dintre cei doi termeni este — relativ vorbind — maxim.

Pe de altă parte, este evident că din punctul de vedere al filozofiei absurdului nu se poate admite vreo „variabilitate" a lumii. Lumea trebuie să fie mereu egal de opusă nostalgiei noastre. În aceasta trebuie să vedem, de bună seamă, și efortul lui Camus de a se degaja de o reprezentare antropomorfă, adică de o iluzie. Este greu de crezut însă că, respingînd această formă a antropomorfismului, Camus sesizează rădăcina cea mai profundă a antropomorfismului în general. Rădăcina acestei iluzii în esență religioase nu se află, sau nu se află în primul rînd, în credința că lumea e organizată după dorințele omenești, ci în convingerea că lumea e orientată sistematic într-o anumită direcție. Ideea orientării sistematice constituie elementul antropomorf al acestei iluzii, întrucît comportă viziunea unei puteri care ar dirija mișcarea lumii într-o anumită direcție. O putere sistematic organizatoare și o putere sistematic dezorganizatoare sînt deopotrivă antropomorfe. În ambele cazuri este vorba de un efort conștient dirijat, de o inteligență concepută după modelul inteligenței omenești ; numai că în primul caz această inteligență este o unealtă a binelui, iar în cel de-al doilea, a răului.

Fapt e că în lume se produc într-adevăr neînțelegeri de felul celei înfățișate de Camus în drama sa, în care o mamă și o soră își omoară din greșeală fiul, respectiv fratele. Problema este numai dacă ele constituie esența lumii — cum pretinde Martha [1], eroina lui Camus. Dacă lumea ar fi într-adevăr, clădită în mod esențial pe *malentendu*-uri, s-ar mai întîmpla oare ca, în răstimpuri, cîte o soră să-și găsească fratele sau, cîte o mamă — fiul ? Planeta noastră nu e o plantă pe care o udă în mod

[1] *Le Malentendu*, p. 94.



Scanned with OKEN Scanner

sistematic un grădinar divin plin de bunătate, dar nu e nici o plantă pe care un cultivator hain o lasă în mod sistematic să se ofilească.

Astfel, efortul lucid al lui Camus îndreptat împotriva prejudecății religioase după care lumea ar fi opera unui Dumnezeu bun lasă poarta deschisă unei alte prejudecăți religioase, după care lumea s-ar afla în stăpînirea unui geniu rău. Filozoful absurdului desprinde latura absurdă a realității și o absolutizează, confruntînd-o apoi cu nostalgia sa hipertrofiată și ridicînd în cele din urmă această confruntare la rangul de adevăr absolut despre om și lume. Peste luciditatea lui Albert Camus se așterne umbra absolutului, întunecînd-o. Prea a fost puternică chemarea sirenelor.

## Revolta

Nostalgia de absolut se cere satisfăcută în mod nemijlocit ; orice alt mod de a o potoli este un surogat. Trebuie văzut, așadar, dacă se poate trăi numai din surogate în acel deșert despre care vorbește eroina lui Camus, Maria.

Pierre Henri Simon crede că absurdul trebuie considerat ori numai ca o lege a lumii, ori ca o lege a omului și a lumii luate împreună. În fața acestei dileme, Simon optează decis pentru prima soluție, fiindcă în caz contrar omenirea nu ar fi decît „un roi de insecte dezlănțuite într-o seară furtunoasă“ [1].

Contrar unei asemenea interpretări, Robert de Luppé, tălmăcind noțiunea absurdului în sensul mai larg al acestui cuvînt, ne încredințează că și omul e o ființă lipsită de sens [2]. De subliniat că susținînd

---

[1] Pierre Henri Simon, *Témoins de l'homme*, Paris, 1955, p. 184.

[2] Robert de Luppé, *Albert Camus*, Paris, 1952, p. 21.



Scanned with OKEN Scanner

aceasta, de Luppé caută să se mențină cît mai aproape de spiritul și litera *Mitului lui Sisif*.

Totuși, aceasta încă nu înseamnă că interpretarea lui Simon este lipsită de orice temei. Ea își scoate argumentele din unele enunțuri ale lui Camus însuși, pe care, ce-i drept, nu le găsim în *Mitul lui Sisif*, dar le descoperim în schimb în ale sale *Scrisori către un prieten german*.

Deosebit de interesantă este asertiunea lui Camus, că totuși ceva are sens în deșertul absurdului, și că acest ceva este omul însuși [1]. Autorul *Scrisorilor* găsește temeiuri pentru această asertiune a sa în teza că numai omul cere să existe un sens.

Dar a căuta un sens și a avea un sens nu este același lucru. Am văzut că însuși Camus ne atrage atenția în mod tacit asupra acestei deosebiri atunci cînd, în *Mitul lui Sisif* rezolvă atît de elegant problema rațiunii umane, servindu-se de expresii ce desemnează năzuința omului după o anume împlinire, dar nu și împlinirea însăși.

Contradicția dintre *Mitul lui Sisif* și *Scrisorile către un prieten german* nu e cîtuși de puțin întîmplătoare. Ea arată că nu se poate trăi numai cu un surogat în deșertul absurdului. Nostalgia lui Albert Camus trebuie satisfăcută fie și cu prețul sacrificării lucidității.

Desigur, și absolutizarea absurdității omului înseamnă o îndepărtare de luciditate, și în această privință au dreptate întrucîtva Pierre Henri Simon și Camus cel din *Scrisori*, căci așa cum lumea nu constă numai din neînțelegeri, tot așa, de bună seamă, nici omul nu constă numai din contradicții. Dacă ar fi așa, omenirea ar deveni într-adevăr „un roi de insecte dezlănțuite într-o seară furtunoasă".

---

[1] *Lettres à un ami allemand*, Paris, 1948, pp. 78-79.



Scanned with OKEN Scanner

Dar o ființă care realizează parțial un sens este o ființă ce numai parțial are sens. Teza că omul e o făptură rațională, și nu una parțial rațională, se reduce — vorbind schematic — la aserțiunea că omul e o „părticică" de absolut într-o lume a relativului. În fond, omul este realmente rațional în comparație cu animalul, dar de aci nu decurge că este așa și în raport cu idealul său etico-logic.

Contradicția ce caracterizează *Scrisorile către un prieten german* va imprima nota dominantă tuturor formelor ulterioare ale gîndirii lui Camus. Acea mică culegere de scrieri ale lui Camus concepută în forma unor scrisori „către un prieten german" este cu atît mai însemnată cu cît ea începe, între altele, și o corijare plină de consecințe a filozofiei absurdului. Logica „prietenului german" a servit ca un imbold decisiv nostalgiei de absolut. Dacă este adevărat că năzuința omului după un sens nu s-a realizat nicăieri, atunci nici nu există vreun sens. Dar în acest caz, în numele căror valori vom condamna crimele naziste ? În numele căror valori ar urma să fie condamnată indiferent ce înfrîngere a normelor morale ?

„Prietenul german" și ideologul nazist cu care polemizează Camus detașează componenta logică a existenței de unitate și o opune, ca preeminentă, componentei etice. Dacă filozoful absurdului este împotriva genocidului, atunci el afirmă că ceva totuși are sens și astfel abdică de la propria sa luciditate. Iar dacă păstrează ideea că nimic nu are sens, și totuși dezaprobă uciderea unor oameni nevinovați, atunci nu este consecvent, or consecvența este o cerință esențială a lucidității.

Filozoful se găsește într-o situație de neinvidiat. Confruntat cu crima, el are împotriva sa propria sa luciditate, iar de partea sa are doar simpla năzuință spre dreptate, pe care nu se poate clădi nimic sigur și trainic. În aceste condiții, nu-i rămîne decît



Scanned with OKEN Scanner

ori să-și adapteze argumentele la năzuința sa spre dreptate, ori să adapteze această năzuință a sa argumentelor.

Există însă și o a treia soluție, care — cel puțin în aparență — exclude rigorile acestei dileme. Ar fi suficient să se poată arăta că năzuința spre dreptate este în acord cu argumentele, că o analiză mai profundă dovedește inconsistența logică a filozofiei „prietenului german". Or, cum această filozofie se bizuie pe cunoscuta teză că nimic nu are sens, ar urma să se arate că ceva totuși are sens. Dar pentru aceasta se cere mai întîi revizuită teoria absurdului.

Examinarea critică a acestei teorii culminează în cunoscuta lucrare a lui Camus *Omul revoltat*. Camus vrea aici să ne arate că filozofia absurdului conține contradicții incurabile. Dacă acceptăm ideea că nimic nu are sens, atunci este cu totul indiferent dacă se vor construi crematorii ori se va da îngrijire medicală leproșilor [1]. Din punctul de vedere al filozofiei absurdului este egal de îngăduit să optezi pentru atitudini diametral opuse.

Însă orice opțiune include cîte o judecată de valoare. Odată ce am optat pentru ceva, înseamnă că am descoperit un sens în acel ceva. Dar, prin aceasta, ajungem inevitabil în conflict cu filozofia absurdului, care neagă în mod radical orice sens. Contradicția ar putea fi evitată numai dacă ar exista posibilitatea să nu optăm deloc, ceea ce e imposibil. Chiar și simplul fapt de a trăi comportă o opțiune [2]. Cine trăiește, acela recunoaște vieții o anumită valoare.

În felul acesta, „prietenul german" este înfrînt cu propriile lui arme. În numele coerenței, el se ridică

---

[1] *L'Homme révolté*, Paris, 1951, p. 15.
[2] Ibidem, p. 19.



Scanned with OKEN Scanner

împotriva exigenței morale. Se vădește însă că tocmai coerența este ceea ce lipsește logicii sale.

Dar cu toate că această revizuire a filozofiei absurdului schimbă în mod substanțial orientarea generală a lui Camus, ea ne apare numai ca o nouă treaptă în procesul de dezvoltare a unei gîndiri unitare. După cum țelul îndoielii metodice a lui Descartes nu a fost acela de a nega existența certitudinii, tot așa țelul teoriei absurdului — spune autorul ei — nu este negarea sensului [1], ci căutarea lui.

Filozofia absurdului conține anumite elemente de adevăr. Ceva are sens, dar aceasta nu garantează că totul are sens. De aceea, unele elemente ale noțiunii de absurd trebuie acceptate. Cît timp există „nonsensul", există temeiuri pentru existența nostalgiei umane. Noțiunea centrală a *Omului revoltat* se va alcătui și ea din doi poli opuși.

Categoria filozofică fundamentală a *Omului revoltat* are, dacă se poate spune așa, trei dimensiuni. Prima dimensiune ni se descoperă cînd analizăm mai îndeaproape natura nostalgiei umane. Și aici exigența omului cuprinde două componente : una logică și una etică. Pe de o parte, năzuința după ceva permanent, transparent și trainic [2] ; pe de alta, exigența ca suferința și răul să înceteze să mai existe. Discontinuitatea și suferința lumii nu pot fi explicate. În sensul acesta, dorința de trăinicie și de dreptate a omului este dorința de a explica ceva, de a înțelege ceva. Iar a înțelege înseamnă, în *Omul revoltat,* a unifica. Nostalgia omului este o nostalgie de unitate [3].

Noțiunea de unitate cuprinde mai departe ambele componente ale nostalgiei umane. Dar deși reunite,

---

1 *L'Eté,* Paris, 1954, pp. 133-134.
2 *L'Homme révolté,* p. 128.
3 Ibidem, p. 129.



Scanned with OKEN Scanner

între ele există o riguroasă ierarhie. În această ierarhie, la fel ca și înainte, componenta etică și-a păstrat preeminența. Ba chiar, supremația ei este mai accentuată decît în *Mitul lui Sisif*. Exigența unității este de fapt năzuința după o lume mai bună decît este a noastră [1].

Disproporția dintre exigența omului și lume este o disproporție etică. Tocmai caracterul acestei disproporții este cel ce a suferit o schimbare esențială față de noțiunea absurdului. Omul absurdului caută valori care nu există. Omul revoltat își formulează exigența în numele unor valori prezente deja.

Cu aceasta, termenul de „absurd" devine inadecvat pentru desemnarea noului conținut de idei din *Omul revoltat*. El sugerează prea fățiș negarea oricărui sens. De aceea Camus desemnează categoria filozofică fundamentală din *Omul revoltat* cu ajutorul termenului „revoltă", care sugerează nemijlocit doar momentul răzvrătirii. În contextul *Mitului lui Sisif*, revolta, fiind un instrument al absurdului, are, firește, un înțeles diferit.

Noul conținut filozofic determină, în mod natural, și revizuirea atributelor corespunzătoare ale categoriei absurdului. Filozoful revoltei, grație credinței sale în existența valorilor, și-a potolit măcar în parte nostalgia, astfel încît tragismul și zădărnicia existenței sale slăbesc în intensitate.

Nu este clar însă dacă odată cu aceasta slăbește și luciditatea lui. Judecînd după *Omul revoltat*, conștiința este chiar o funcție a revoltei, fiindcă vine pe lume odată cu ea. Că nu este vorba de o simplă declarație și că filozoful revoltei depune un anumit efort pentru sesizarea lucidă a unor probleme, ne vom da seama dacă vom examina cît de sumar judecata : „ceva are sens".

---

[1] Ibidem, p. 324.



Scanned with OKEN Scanner

Semnificația acestei judecăți depinde de semnificația expresiei „nostalgia omului". Are un sens ceea ce este susceptibil de a fi înțeles. Iar a înțelege înseamnă a explica, adică a conferi lucrului coerență și trăinicie. S-ar putea spune oare, pornind de aci, că acum Camus consideră omul drept o ființă coerentă și trainică ?

Firește că nu. Camus subliniază explicit că omul trebuie să renunțe la ambiția de a nu contribui deloc (în mod direct sau indirect) la crima și suferința lumii. Camus, firește, știe că omul nu este perfect. Dar dacă nu există nimic permanent, revolta își pierde justificarea. „Trăiască neantul, căci e singurul care există !" — exclamă nihilistul Nada în drama *Starea de asediu* [1].

Nu rămîne, astfel, altceva decît ca exigența de sens să fie tratată drept sens realizat. Dar aceasta ar însemna o recădere în aceeași contradicție în care Camus a căzut deja înainte polemizînd cu ideologul nazist. Fiind probabil el însuși conștient de această contradicție, Camus ne sugerează prin anumite formulări să dăm expresiei „ceva are sens" înțelesul că există măcar o „parte" de sens realizat [2] Dar pînă și această „parte" ori are toate prerogativele idealului înfăptuit, adică ale sensului, ori nu este acest ideal, adică sens, înfăptuit.

Ar fi totuși incorect să susținem despre Camus că urmărește în mod conștient să dea o astfel de semnificație concepției sale despre revoltă. Dar străduința lui de a găsi măcar o „părticică" de absolut, odată cu echivalarea tacită a exigenței de sens cu sensul înfăptuit, ne dezvăluie într-o nouă formă vechiul conflict dintre luciditate și nostalgia absolutului ; conflict în care nostalgia precumpănește din nou.

---

[1] *L'Etat de siège*, Paris, 1948, p. 111.
[2] *L'Homme révolté*, pp. 308, 359.



Scanned with OKEN Scanner

Sub un alt aspect, acest conflict apare și în planul celei de-a doua dimensiuni a categoriei de revoltă. Și această dimensiune s-a născut din nevoia de a apăra simpla năzuință spre dreptate în fața consecințelor imoraliste ale filozofiei absurdului dezvoltate în mod consecvent. Nu e deloc întîmplător că în timp ce *Mitul lui Sisif* pune pe primul plan problema sinuciderii, *Omul revoltat* pune accentul pe problema uciderii în general. Dacă în numele inexistenței oricărei coerențe și permanențe uciderea devine un act ce nu poate fi condamnat, atunci, reciproc, actul acesta poate fi ca atare repudiat numai în numele a ceva coerent și trainic. Or, o valoare nu este coerentă și trainică dacă e valabilă numai pentru unii oameni și dacă variază în funcție de indivizi sau de grupurile umane. Pentru a fi cu adevărat permanente, valorile trebuie să aibă generalitate.

De aici decurge o dificultate ce se manifestă în mod deosebit și cînd e vorba de categoria absurdului : nu e clar cum se va păstra generalitatea valorilor pe care le poartă cu sine revolta, dacă ele sînt negate în teoria și practica diferitelor concepții metafizice, adică dacă ele nu sînt prezente în experiența tuturor oamenilor deopotrivă.

Camus respinge această obiecție sprijinindu-se pe analiza unei experiențe istorice. Această analiză arată că la începutul tuturor concepțiilor care neagă revolta se află recunoașterea anumitor valori. Abia ulterior, din pricina inconsecvenței purtătorilor lor, aceste valori ajung să fie denaturate și depreciate.

Printr-o abilă operație dialectică, Camus descoperă în atitudini diametral opuse aceeași îndepărtare de punctul de plecare al revoltei. Dacă spunem, de pildă, că „totul e permis“, cu aceasta aprobăm și crima și astfel, practic, abandonăm valorile în numele cărora ne-am revoltat împotriva lui Dumnezeu și a lumii. Iar dacă, dimpotrivă, acceptăm, îm-



Scanned with OKEN Scanner

preună cu Nietzsche, tot ce există, cu aceasta acceptăm și răul, și astfel practic ajungem la aceeași poziție ca în cazul precedent.

Fie că negăm totul, fie că acceptăm totul, rezultatul e același : abandonarea acelor valori care se află în punctul de plecare al revoltei.

Cu toată subtilitatea acestui raționament, dificultatea capitală în definirea categoriei revoltei rămîne cea de mai înainte : dacă pot fi negate teoretic și practic valorile revoltei, atunci ele sînt variabile, adică depind de diversitatea experiențelor umane. Împrejurarea că ele există la început, este umbrită de faptul că încetează să existe la sfîrșit. Iese astfel în evidență și aici contradicția generală din gîndirea lui Camus : luciditatea vorbește de relativitatea tuturor valorilor fără deosebire, iar nostalgia vorbește de generalitatea și perenitatea lor, în pofida oricăror argumente.

Cea de-a treia dimensiune a revoltei decurge din același izvor ca și primele două. Permanența și generalitatea exigenței valorii — singura temelie solidă pe care se poate înălța o construcție etică — nu ar fi completă fără ceea ce se cheamă putere.

Și aici, în spatele problemei filozofice a lui Camus, apare, ca un reflex îndepărtat și un imbold, aceeași experință istorică cuprinsă în *Scrisorile către un prieten german.* În teoria și practica nazistă este implicată și problema puterii. Camus știe din experiență că nu-i de mare preț un bine lipsit de putere, confruntat cu un rău ce are puterea de partea sa.

Pe tărîmul eficacității se dă bătălia decisivă între cele două tendințe fundamentale din gîndirea lui Camus. Sfera acțiunii este sfera relativului. Cum pot valorile, fiind permanente și trainice, să aspire la vreo eficacitate ?

Această chestiune delicată ar putea fi evitată dacă Camus ar fi dispus să-și abandoneze lucidita-



Scanned with OKEN Scanner

tea fără nici o luptă. Ar fi suficient ca valorile să fie mutate undeva în ceruri, și problema eficacității binelui nu s-ar mai pune ; pentru toate înfrîngerile pe care le suferă aici pe pămînt, virtutea ar căpăta satisfacție undeva într-o lume inteligibilă. Cum însă Camus nu nutrește asemenea iluzii, nu-i rămîne altceva decît să caute o altă soluție.

Experiența istorică ne oferă o metodă de rezolvare a problemei eficacității. Revoluția burgheză, mai precis cea iacobină, a fost eficace, cu toate că a pornit de la anumite valori în forma lor pură și neîntinată. Eficacitatea iacobină se bazează însă pe repudierea oricărei relativități ; ea vrea împlinirea totală a valorilor în lume. Practic, aceasta înseamnă să vrei să identifici lumea, care e prin natura ei variabilă, cu valorile — care sînt prin natura lor absolute. O asemenea pretenție — ne spune luciditatea — este irealizabilă și nerealistă. Tocmai de aceea, orice încercare de înfăptuire intransigentă a valorilor în lume nu numai că nu duce la realizarea lor, ci, dimpotrivă, duce la nimicirea lor. Căci dacă lumea prin însăși esența ei se opune valorilor, singura cale de a le înfăptui este — violența. Iar dacă acceptăm violența, cu aceasta acceptăm omorul și crima și astfel abandonăm tocmai exigențele morale ce ar fi trebuit să ne fie călăuze.

Concluzia ce se desprinde din experiența revoluției burgheze din Franța este că eficacitatea valorilor nu se poate obține cu prețul evitării compromisului cu relativul.

Dacă ne decidem însă pentru un asemenea compromis, se pune întrebarea dacă în acest caz se mai poate păstra ceva trainic ? Răspunsul ni-l dă experiența unei alte mari revoluții, care pornește de la poziții diametral opuse. Revoluția socialistă acceptă tot ce e relativ, pentru a înfăptui astfel valorile în lume. Dar în felul acesta valorile sînt lăsate



Scanned with OKEN Scanner

undeva pentru sfîrșitul acțiunii [1] și astfel acțiunea devine singurul criteriu moral.

Dacă trebuie mai întîi parcurs tot relativul pentru ca abia după aceea să se obțină ceea ce e permanent, nu este clar care va fi regulatorul acțiunii pînă la înfăptuirea valorilor. Poate fi călăuzită acțiunea de ceva ce nu este încă în ea ? [2]. Și cum va crea acțiunea valorile, dacă nu admitem cumva o imposibilitate : ca din relativ să se mai nască durabilul, din imoral moralul ?

Camus se sprijină și în acest caz pe abilitatea sa dialectică. Fie că respingem în mod direct orice normă morală — cum face așa-numita „revoltă metafizică" — fie că încercăm să le modelăm în conformitate cu proiectele noastre — cum face așa-numita „revoltă istorică" —, în ambele cazuri ajungem la extreme ce duc deopotrivă la negarea valorilor [3].

Dar dacă extremele nu constituie esența revoltei, în ea însăși există inevitabil o anumită limită. Cea de-a treia dimensiune a revoltei este măsura [4]. Măsura arată însă în principal granița dincolo de care categoria fundamentală a *Omului revoltat* își pierde trăsătura sa esențială. Problema dacă revolta posedă vreo eficacitate rămîne în continuare deschisă.

Eficacitatea revoltei este argumentată de Camus în mai multe moduri diferite. Înainte de toate, efectul pe care-l obține revolta istorică nu poate fi numit eficacitate [5] ; în el nu există nimic creator sau pozitiv. Revolta istorică e pur și simplu eficientă ; adevărata eficacitate este proprie doar adevăratei revolte.

Dar, chiar dacă vom accepta ideea că adevărata eficacitate este obligatoriu constructivă, nu o putem

---

[1] *L'Homme révolté*, pp. 28, 172, 376, ca și *L'Eté*, p. 114.
[2] Ibidem, p. 208.
[3] Ibidem, p. 366.
[4] Ibidem, p. 372.
[5] Ibidem, p. 361, *Actuelles* II, Paris, 1953, p. 174.



Scanned with OKEN Scanner

despărți totuși de capacitatea de a obține un efect. Nimic din ce nu e realizabil nu este eficace. Singura modalitate de a dovedi forța practică a revoltei este existența unei experiențe istorice corespunzătoare.

După părerea lui Camus, o asemenea experiență există. O sectă de revoluționari ruși din 1905 servește ca model în această privință [1]. În focul acțiunii revoluționare acești oameni au reușit să păstreze valorile morale, rămînînd convinși că există limite peste care nu se poate trece [2]. Omorul poate fi săvîrșit numai cu condiția de a nu presupune nimicirea nici unei ființe nevinovate.

Camus se referă în același sens la mișcarea sindicală [3] și la rezultatele pe care această mișcare le-a obținut fără a face uz de mijloace susceptibile de a compromite valorile.

Toate aceste componente, în ultimă instanță, demonstrează numai că revolta are o anumită eficacitate. Se pune însă problema dacă aceasta este eficacitate în adevăratul sens al cuvîntului. Vorbind simplu și direct : dacă puterea asupra lumii nu aparține și nu a aparținut revoltei așa cum o concepe Camus, atunci această revoltă este eficace numai într-o oarecare măsură ; este, din păcate, insuficient de eficace.

În evoluția contradicțiilor fundamentale din gîndirea lui Camus, paralel cu schimbările în polul subiectiv al disproporției dintre om și lume, polul obiectiv al acestei disproporții trebuie să-și schimbe și el întrucîtva caracterul. În polemica lui Camus

---

[1] *L'Homme révolté*, pp. 208-209. *Actuelles II*, Paris, 1953, p. 22.

[2] „Pînă și în distrugere există o ordine, există limite" spune Dora, eroina dramei lui Camus *Cei drepți (Les Justes*, Paris, 1950, p. 73).

[3] *L'Homme révolté*, p. 268.



Scanned with OKEN Scanner

cu istorismul, lumea capătă și relativitate în timp. Nu mai e în joc lumea, ci istoria [1].

Este iluzorie orice încercare de a evita cu totul relativitatea [2], de aceea istoria presupune existența eternă a răului. Dar pentru ca revolta să fie eficace, istoria trebuie să fie susceptibilă într-o anumită măsură și de acțiuni ce nu sacrifică orice valoare. De aceea ea este — după Camus — în raport cu diferitele feluri de revoltă, doar cauză ocazională [3], adică doar un pretext pentru nimicirea sau crearea de valori.

Dacă însă istoria este etic neutră, e greu de înțeles de ce duce ea la încălcarea principiilor morale. De fapt, Camus vrea în același timp să salveze valorile și să accepte istoria.

Dar după cum lumea nu e făcută pentru absolut, ea nu e făcută nici pentru sinteze absolute. Un termen al sintezei întotdeauna domină, ceea ce înseamnă că trebuie întotdeauna să lăsăm ceva pe al doilea plan. Și tocmai pe acest teren luciditatea pierde definitiv bătălia. Faptul că revolta lui Camus e lipsită de adevărata eficacitate dovedește că în filozofia revoltei valoarea a precumpănit asupra istoriei. Ceea ce Camus însuși vrea să ne prezinte drept măsură, este de fapt un raport de inegalitate în care domină ceea ce e în el însuși mai puternic.

Nu este adevărat oare că și Mediterana însăși, la care ar trebui, după părerea lui Camus, să ne întoarcem pentru a regăsi măsura, a cedat, în chipul exponentului său clasic Aristotel, chemării valorilor. Cu toate că Euripide se află undeva la mijloc

---

[1] A se vedea despre aceasta : Francis Jeanson, *Albert Camus ou l'âme révolté*, „Les Temps Modernes", mai 1952, p. 2086 ; Albert Camus, *Lettre au directeur des Temps Modernes*, août, 1952, p. 324 ; Sartre, *Réponsé à Albert Camus*, *ibid.*, pp. 346-347, și Francis Jeanson, *Pour tout vous dire*, *ibid.*, p. 360.

[2] *L'Homme révolté*, p. 374.

[3] Ibidem, p. 306.

între comedia care-i prezenta pe oameni mai răi decît sînt și Sofocle care-i prezenta așa cum ar trebui să fie, Aristotel totuși optează pentru Sofocle ; cu alte cuvinte, optează pentru ideal, în detrimentul măsurii.

Prin cea de-a doua dimensiune a revoltei, filozofia lui Camus capătă și formal un caracter etic, pentru ca prin categoria măsurii să lepede aproape cu totul veșmîntul ontologic. Totodată, paralel cu pesimismul ce dăinuie încă în privința destinului uman, un anumit optimism ponderat, reținut, ia locul pesimismului total din *Mitul lui Sisif* [1]. Cu aceasta, revizuirea categoriei absurdului e încheiată.

Simplificînd, am putea spune despre cazul Camus că ni se înfățișează ca un compromis între luciditate și nostalgia absolutului, respectiv între luciditate și nostalgia purității morale ; compromis în cadrul căruia nostalgia păstrează rolul dominant. Odiseul modern nu a rezistat chemării sirenelor.

Și cînd e vorba de absurd, și cînd e vorba de revoltă, Camus își sprijină argumentarea, în ultimă instanță, pe consecvență — ca formă particulară a lucidității. Cei ce au trădat adevărul absurdului, ca și cei care au trădat revolta, sînt judecați în numele consecvenței.

Dar dacă în filozofia lui Camus nostalgia repurtează victoria asupra consecvenței, atunci sub argumentarea filozofului revoltei se ascunde, în realitate, o nostalgie, o pură năzuință spre dreptate [2]. Cu alte cuvinte, argumentarea lui Camus se întemeiază pe ceva ce stă înainte de orice argumente. Ca atare, nos-

---

[1] A se vedea în această privință : *Actuelles*, Paris, 1950, pp. 216-217, ca și *Actuelles II*, Paris, 1953, p. 35.

[2] Argumentația din *Omul revoltat* se clădește pe năzuința spre dreptate, așa cum o găsim în *Scrisorile către un prieten german*, după cum a remarcat judicios Albert Maquet în cartea sa *Albert Camus ou l'invincible été*, Paris, 1956, p. 54.



Scanned with OKEN Scanner

talgia filozofului revoltei provine din sfera educației și a deprinderilor. Nu sînt oare normele educative dominante cele ce de veacuri deja, din orînduire în orînduire, nasc iluzii privind caracterul autonom al principiilor etice ? [1].

Și, în fine, trebuie oare să negăm orice morală din clipa în care constatăm că ea depinde de ceva ce nu este, ca atare, nici moral nici imoral ? Sfera în care morala își are originea constituie în același timp și izvorul forței sale. Tot ce provine din această sferă constituie o garanție mult mai mare a fermității morale decît ceea ce se sprijină pe simple raționamente. Încă David Hume știa că, oricum am privi furtul, nu vom fi mai puțin supărați dacă ni se vor fura banii. Marx, care a pătruns cel mai adînc în analiza caracterului dependent al valorilor, nu a fost din această pricină mai puțin ferm în condamnarea etică a clasei burgheze [2].

Singurul optimism justificat în privința trăiniciei moralei se întemeiază pe considerentul că ea este condiționată de ceva ce se află, într-un anumit sens, în afara ei. Dacă morala este nu numai un ansamblu de prescripții, ci și trăire morală, abia atunci ea nu poate fi nimicită, ci doar refulată. Multe tulburări psihice, după cum ne asigură psihiatrul Henri Baruk, nu sînt efectul presiunii normelor morale — cum a crezut Freud, ci tocmai dimpotrivă, rezultă din refularea acestora.

În fond, dacă lucrurile n-ar sta așa, cum s-ar explica faptul că, indiferent de raționamentele minții, pe lîngă atîtea alte nevoi, se întîmplă adesea să simțim și nevoia de imposibil ?

*1958*

---

[1] Aceasta nu înseamnă că problema nostalgiei lui Camus se reduce la atît. Între altele, rămîne deschisă și problema intensității nostalgiei sale.

[2] Una din prefețele lui Marx la *Capitalul* oferă un material deosebit de interesant pentru tema de față.



Scanned with OKEN Scanner

# ASPECTUL PSIHOLOGIC AL OBLOMOVISMULUI

## Încercare de revizuire a unei interpretări tradiționale

O ANALIZĂ PSIHOLOGICĂ A PERSONAJULUI Ilia Ilici Oblomov pare astăzi, după toate cîte s-au scris pe această temă, o îndeletnicire sterilă și fără rost. E drept că nu toți criticii au putut să cadă de acord în aprecierea semnificației sociale și morale a acestei creații literare clasice a lui Ivan Goncearov. În schimb, în ceea ce privește aprecierea naturii psihologice a trăsăturilor de caracter ale lui Oblomov și în ceea ce privește geneza lor, marea majoritate a criticilor, cu concepții deseori total diferite, au viziuni în esență aproape identice.

Dacă ar fi să schițăm portretul psihologic al lui Oblomov așa cum ni se înfățișează el în lumina interpretărilor cristalizate și îndeobște acceptate, am putea să ne limităm la o singură constatare. Numeroasele interpretări ale acestui erou literar se reduc, în ultimă instanță, la aserțiunea că Goncearov a zugrăvit prin el figura unui moșier rus care este o persoană, mai întîi, neasemuit de leneșă, iar în al doilea rînd, extrem de apatică.

Cînd este vorba de originea acestor trăsături ale lui Ilia Ilici, criticii sînt în genere de acord că ea trebuie căutată într-un anumit sistem de educație nobiliar-patriarhală. Această educație este cauza prin care se explică în mod direct și nemijlocit „mentalitatea“ eroului lui Goncearov.



Scanned with OKEN Scanner

Această interpretare a psihologiei lui Ilia Ilici Oblomov ar putea, desigur, să fie expusă mult mai pe larg și într-un mod mai inventiv decît am făcut-o noi aici ; esența ei ar rămîne, însă, aceeași. Indiferent cu cîtă subtilitate s-ar tălmăci, de pildă, lenea lui Oblomov, rămîne un fapt că se are în vedere lenea în sensul obișnuit, cotidian al cuvîntului, adică o lene care este produsul direct al unei anumite educații și al unor anumite deprinderi.

Dealtfel, oricine aruncă o privire, fie și fugară, asupra simptomelor comportării lui Ilia Ilici, va fi probabil convins din capul locului că pentru desemnarea lor nu există cuvînt mai potrivit decît „lene". S-ar părea, deci, că interpretarea tradițională a psihologiei lui Oblomov se bazează pe anumite adevăruri mai mult decît evidente.

Vom încerca totuși să arătăm — oricît de absurdă ar putea să pară la prima vedere această încercare — că în interpretarea psihologică tradițională a acestui personaj s-a strecurat o eroare.

De bună seamă, nu avem de gînd să susținem că Oblomov a fost prezentat în genere pînă acum, să zicem, ca un leneș oarecare, cînd de fapt el este un individ activ și întreprinzător. Însă limbajul de care ne servim pentru a desemna diferitele simptome psihologice este insuficient de precis ; uneori este chiar atît de imprecis, încît desemnăm prin aceeași expresie forme de comportament foarte deosebite. Există în conduita umană fenomene ce sînt în aparență aproape identice, dar care diferă totuși radical în ceea ce privește esența lor psihologică.

Bunăoară, ceea ce numim oboseală poate fi obișnuita oboseală cauzată de o muncă sau încordare excesivă. Acest gen de oboseală este un fenomen normal ce apare, în condiții determinate, la orice om normal.

Se cunoaște însă și un gen de oboseală produsă de alte cauze, cum ar fi de pildă o tensiune emoțională



Scanned with OKEN Scanner

prelungită sau un șoc emoțional. Acest gen de oboseală nu mai este un simptom normal în psihologia unei persoane normale, ci unul cu caracter nevrotic în structura psihologică de ansamblu a unei persoane nevrozate.

Oboseala nu este singurul fenomen la care constatăm manifestări exterioare aproape identice provocate de cauze „lăuntrice" cu totul diferite. Putem lua ca o altă ilustrare o manifestare atît de clasică a lenei, cum este neglijența vestimentară sau a ținutei exterioare. Pentru psihiatru, acest fenomen poate avea semnificații cu totul diferite la oameni cu deprinderi și cu educații diferite. Un individ crescut într-un mediu în care nu se acordă destulă atenție vestimentației și înfățișării exterioare, va fi neglijent în mod normal, dacă se poate spune așa, neglijența lui fiind rezultatul obișnuinței și al educației primite. Dacă însă o persoană ale cărei obișnuințe s-au format într-un mediu cu un nivel de cultură superior începe dintr-o dată să manifeste semne de neglijență, acestea pot fi un indiciu al unei dereglări psihice a cărei esență se manifestă, între altele, și în acest fel.

În principiu este, așadar, foarte posibil ca în analiza comportamentului unui individ două fenomene esențial diferite, dar exterior asemănătoare, să fie tratate ca fiind identice în esența lor psihologică. Posibilitatea unei asemenea confuzii există și în cazul analizei psihologice a personajelor literare. Se poate întîmpla, de pildă, ca un scriitor să plăsmuiască un personaj al cărui comportament să amintească, prin semnalmentele lui exterioare, anumite trăsături de caracter normale, provocate de cauze „normale", în timp ce, de fapt, în spatele acestor trăsături se ascunde o anumită deformație de natură patologică. Și, vorbind în abstract, nu este exclus în astfel de cazuri ca artistul însuși să contribuie la



Scanned with OKEN Scanner

crearea unei confuzii în interpretarea personajului creat de el.

Se știe că există adesea coliziuni, mai mari sau mai mici, între creațiile literare și explicațiile teoretice pe care le dau despre ele înșiși autorii lor. Încît, vorbind tot în abstract, este perfect posibil ca un scriitor să interpreteze pe unul din eroii săi altfel, eventual cu totul altfel, decît l-a zugrăvit în practica sa artistică.

Astfel de reflecții generale prezintă interes aici doar în măsura în care sînt aplicabile personajului Ilia Ilici Oblomov și atitudinii lui Goncearov însuși față de acest personaj. Or, simptomul psihologic fundamental al personajului Ilia Ilici este una din acele trăsături comportamentale care se pretează la interpretări diferite și deseori de-a dreptul opuse. De aceea nu se poate susține a priori că trăsăturile eroului lui Goncearov, care amintesc de ceea ce se înțelege în mod curent prin cuvîntul „lene", sînt în adevăr identice cu lenea în sensul obișnuit, cotidian al acestui cuvînt.

Nu e mai puțin adevărat că se poate argumenta și în sens contrar. Numai pe baza faptului că în interpretarea principalei trăsături de caracter a lui Oblomov este în principiu posibilă și o altă explicație, nu sîntem îndreptățiți să conchidem că interpretarea tradițională a lenei sale este nefondată și inacceptabilă. Pentru a putea stabili dacă, și în ce măsură, adevărul general despre coincidența aparentă a formei obișnuite a lenei cu forma ei patologică este aplicabil la „cazul" lui Ilia Ilici Oblomov, trebuie să întreprindem o analiză concretă a „comportamentului" său. Această analiză ne va fi considerabil înlesnită la început dacă vom compara mai întîi principalele simptome ale inerției și atitudinea față de aceste simptome la Oblomov și la servitorul său Zahar, care, după cum se știe, nu excela nici el în hărnicie.



Scanned with OKEN Scanner

Ne izbește din capul locului asemănarea dintre stăpîn și slugă cînd e vorba de indiferent ce activitate care reclamă un efort. Lui Oblomov și lui Zahar le place deopotrivă să stea tolăniți ; nici unul din ei nu-și dă vreo osteneală în legătură cu propria înfățișare exterioară ; amîndoi sînt în esență egal de indiferenți la dezordinea și murdăria din jurul lor etc. etc.

Această asemănare dintre ei se poate explica, ce-i drept, ușor și prin aceea că Zahar își trage obîrșia din aceeași Oblomovka în care s-a născut și a crescut Ilia Ilici. Întocmai ca și stăpînul său, Zahar și-a format încă de mic în sinea sa disprețul față de muncă și față de osteneala de orice fel.

Dar în pofida acestor asemănări, există și deosebiri în modul cum se manifestă lenea la Oblomov și la servitorul său. În timp ce pentru Zahar, de pildă, mutarea într-o altă locuință nu constituie nici o problemă, ea înseamnă pentru Oblomov o calamitate ce trebuie evitată cu orice preț.

E drept că rezistența pe care o opune Oblomov ideii de a se muta poate fi explicată în mai multe feluri. Ne-am putea gîndi, bunăoară, că mutarea presupunea și ea, oricum, un anumit efort și că acesta e motivul pentru care Ilia Ilici nu o dorește. Locuința trebuie, firește, găsită, ceea ce nu e posibil fără oarecare osteneală, fie și minimă.

Iată însă că Tarantiev îi propune la un moment dat lui Ilia Ilici ca fără nici un fel de complicații să se mute, chiar a doua zi, în locuința Agafiei Matveevna Pșeniținа, văduva asesorului de colegiu Pșenițin; cu toate acestea, Oblomov nu se arată dispus să accepte propunerea.

Ne-am putea gîndi, pe de altă parte, că locuința lui Ilia Ilici oferă anumite avantaje pe care alte locuințe nu le posedă. Dar în legătură cu această posibilitate e suficient să ne amintim de crăpăturile din tavanul camerei lui Oblomov și de remarca lui



Scanned with OKEN Scanner

Tarantiev că Ilia Ilici oricum nu iese nicăieri şi că, deci, îi este totuna dacă locuinţa sa va fi în centru sau undeva la periferia oraşului.

Aşadar, Ilia Ilici se opune mutării, pentru simplul fapt că are oroare de această schimbare, ca atare, fără nici un fel de motive raţionale.

Se impune şi aici o analogie caracteristică cu Zahar. Deşi nici Zahar nu este o persoană amatoare de mişcare şi încîntată de schimbări, este totuşi incontestabil că îşi vizitează prietenii cu o anumită plăcere şi chiar şi din proprie iniţiativă.

Dealtfel, dacă e să vorbim drept, în toată Oblomovka nu există nimeni a cărui lene să poată sta alături cu lenea lui Ilia Ilici. Cu toate că în localitatea de baştină a lui Oblomov — aşa cum ne este descrisă în roman — nimeni nu se spetează muncind dacă nu e silit, nici chiar acolo nu se poate găsi un om atît de inert încît să nu iasă mai niciodată din camera în care locuieşte. Încît dacă Ilia Ilici a deprins în Oblomovka dispreţul faţă de muncă şi şi-a format acolo obiceiul de a nu avea nici o îndeletnicire serioasă, este clar — pe de altă parte — că nu de acolo a învăţat să nu se urnească, aşa-zicînd, cu anii de pe faimosul său divan.

Aceasta nu este singura deosebire dintre Oblomov şi Zahar pe care nu o putem explica prin particularităţi ale educaţiei sale. Într-un loc, Goncearov spune că Zahar vedea în modul de viaţă oblomovian ceva cît se poate de normal. În acelaşi loc, însă Goncearov mai spune că eroul său principal — spre deosebire de Zahar — nu înclina să vadă în modul său de a fi o formă normală de comportament.

Că nu avem de-a face aici cu o remarcă făcută „în treacăt“ sau eventual chiar ilogică a autorului romanului, rezultă limpede din mai multe scene, în care Oblomov — fie singur, fie cu ajutorul lui Stolz — recunoaşte deschis că modul său de viaţă nu



Scanned with OKEN Scanner

este normal. Ce-i drept, Ilia Ilici nu e totdeauna la fel de conștient de această anormalitate, dar pentru noi e important că el se raportează totuși față de lene altfel decît servitorul său Zahar.

Este evident că eroul lui Goncearov nu putea moșteni din Oblomovka această interpretare critică a propriei sale inerții. Dacă inerția sa nu ar fi decît o formă specifică a atitudinii sale disprețuitoare față de muncă, atitudine sădită în sufletul său încă în copilărie, Ilia Ilici ar fi trebuit în mod firesc să încerce să justifice imobilismul oblomovian și chiar să se mîndrească cu el. E drept că în mai multe rînduri eroul lui Goncearov încearcă asemenea justificări, dar momentele de luciditate, în care îi apare nefiresc modul său de viață, dovedesc că afișarea în răstimpuri a unui anume dispreț aristocratic față de orice activitate constituie, în fond, doar un mod de compensare pentru ceva ce este resimțit de el însuși ca o carență.

Desigur, nu trebuie pierdut din vedere că stăpînul și servitorul nu sînt, totuși, decît personaje literare și că, oricît de mare ar fi măiestria psihologică a lui Goncearov în zugrăvirea lor, rămîne posibilitatea ca el să nu fi izbutit să pună de acord toate trăsăturile eroilor săi cu educația oblomoviană. Este, de aceea, important să stabilim dacă deosebirea dintre inerția lui Zahar și cea a lui Oblomov se reduce doar la atitudinea lor diferită față de acest fenomen, sau lenea servitorului și cea a stăpînului său constituie fenomene calitativ și esențial diferite.

Pe baza celor evidențiate pînă aici, ajungem la următoarea concluzie provizorie despre natura imobilismului lui Ilia Ilici : spre deosebire de Zahar, el nu se călăuzește în comportarea sa atît după criteriul dacă o faptă a sa reclamă sau nu efort, cît după acela dacă ea implică sau nu o schimbare. Formulînd lapidar această diferență, am putea spune că



Scanned with OKEN Scanner

Oblomov caută mai cu seamă să evite schimbarea, pe cînd Zahar în primul rînd evită eforturile.

Această particularitate a lenei lui Oblomov poate să pară, totuși, explicabilă la fel de plauzibil și printr-o particularitate a educației pe care a primit-o. Locuitorii Oblomovkăi nu sînt numai oameni care se feresc de orice muncă și osteneală ; ei sînt, tot așa, oameni în viața cărora nu sînt multe schimbări. Deci, este firesc să nu le placă să înregistreze schimbări în jurul lor. Nu este, oare, adevărata și singura cauză a inerției lui Ilia Ilici această trăsătură a modului lor de viață ? În cazul acesta, lenea lui ar fi într-adevăr produsul direct al unui anumit sistem de educație.

Diferența specifică dintre inerția lui Oblomov și cea a lui Zahar s-ar explica atunci, în termeni foarte generali, spunînd că fiecare din ei exprimă cîte o latură a modului de viață oblomovian : stăpînul — rezistența oblomoviană la schimbări, iar servitorul — rezistența oblomoviană la eforturi. Faptul că Goncearov, în romanul său, nu ne-a explicat de ce și-au împărțit eroii săi rolurile în acest fel, ar putea fi tălmăcit admițînd că în acest caz realismul psihologic al marelui scriitor conține o lacună.

Această interpretare, oricît de convingătoare ar părea la prima vedere, nu poate să explice totuși de ce lenea lui Ilia Ilici este, ca intensitate, un lucru ieșit din comun, chiar pe fundalul mentalității locuitorilor din Oblomovka. Rămîne incontestabil că inerția lor nu a ajuns niciodată atît de departe ca în cazul lui Ilia Ilici. Ar trebui, așadar, din nou, ori să admitem că perspicacitatea lui Goncearov lasă de dorit, ori că lenea eroului său are, totuși, ceva specific, ce nu se lasă redus la componente ale educației oblomoviene.

În sprijinul celei de-a doua ipoteze vin și cîteva din puținele detalii despre tinerețea lui Ilia Ilici. Pentru problema care ne preocupă aici este cît se



Scanned with OKEN Scanner

poate de semnificativ faptul că Ilia Ilici Oblomov nu a fost întotdeauna așa cum îl găsim la începutul acțiunii romanului. La sosirea sa în Petrograd el era un om viu, care nu se mulțumea nicidecum să-și petreacă toată vremea stînd tolănit în camera sa. Tînărul Oblomov făcea vizite, făcea curte fetelor, citea cărți, ba era chiar de părere că în muncă rezidă tot sensul vieții.

Aceste detalii din tinerețea lui Ilia Ilici contrazic interpretarea tradițională a acestui personaj. Căci dacă educația ar fi fost factorul care a contribuit în mod direct la dezvoltarea în Oblomov a unei forme de lene atît de exacerbate, logic ar fi fost ca eroul romanului să manifeste încă din momentul sosirii la Petrograd unele semne vizibile ale faimosului său cusur. Deosebit de semnificativ e însă faptul că tînărul Ilia Ilici, care nici pe atunci nu se prăpădea cu firea, se ducea totuși în vizite la cunoscuții săi, ba chiar făcea și curte femeilor.

Așadar, cauzele directe ale imobilismului lui Oblomov nu trebuie căutate în sistemul unei anumite educații, ci într-un alt factor ce a acționat în răstimpul dintre sosirea sa la Petrograd și momentul în care îl vedem zăcînd la nesfîrșit pe divanul său.

Fără să întreprindem deocamdată o analiză mai adîncită a acestui factor, să reamintim doar că primul insucces social mai vizibil a declanșat în Oblomov o reacție de teamă nefirească și că abia după aceea eroul lui Goncearov a început treptat să dea semne ale drasticei sale inerții. Cum se știe, Ilia Ilici a expediat odată greșit un anumit act. După care, cuprins de o teamă neîntemeiată și disproporționată de furia șefului său de birou, a simulat mai întîi boala, evitînd venirea la birou, pentru ca în cele din urmă să demisioneze din slujbă. Nu mult după aceea Oblomov se închide în sine definitiv și, puțin cîte puțin, ajunge pe binecunoscutul său divan, de pe care apoi, așa-zicînd, nici că se mai scoală.



Scanned with OKEN Scanner

Inerția fără seamăn a lui Ilia Ilici poate că nu este, deci, decît o altă față a spaimei pe care a încercat-o în tinerețea sa.

O atare ipoteză, însă, urmează abia să-și capete o întemeiere satisfăcătoare. Forța ei probatoare depinde de măsura în care vom putea descoperi o legătură internă mai adîncă între eșecul carierei funcționărești a lui Oblomov și imobilismul său. După cum se știe, succesiunea în timp și cea cauzală a evenimentelor nu sînt același lucru, încît faptul că Oblomov a trecut mai întîi prin acel eșec iar apoi a devenit inert nu înseamnă neapărat că tocmai acest eșec a fost principala cauză a inerției sale.

Nici de data aceasta nu putem respinge în principiu posibilitatea unei lacune în perspicacitatea scriitorului, adică posibilitatea ca Goncearov să fi pus în legătură un chip literar cît se poate de coerent din punct de vedere psihologic cu o anume, ipotetică, tinerețe care potrivit legilor psihologice nu s-ar putea asocia acestui chip. Sarcina noastră este, deci, să stabilim dacă nu există cumva vreo legătură internă între experiența lui Oblomov din tinerețe și ciudata sa comportare de mai tîrziu, a cărei natură ne preocupă aici.

Să presupunem pentru moment că în aprecierea mentalității lui Ilia Ilici s-ar putea aplica un cunoscut criteriu pentru definirea activității umane, folosit pînă și de creatorul școlii psihanalitice, Sigmund Freud. Potrivit acestui criteriu, omul nu se călăuzește în activitatea sa după faptul că ceva îi produce în mod nemijlocit plăcere sau durere. Omul este capabil să sacrifice o plăcere imediată care mai tîrziu ar putea eventual să-i aducă mai multă durere decît fericire, și în aceasta rezidă specificul modului său de comportare.

Criteriul acesta de diferențiere a omului de animal, folosit dealtfel încă din antichitate de către mulți raționaliști, poate că nu e ales în chipul cel



Scanned with OKEN Scanner

mai fericit. Lăsînd însă de o parte problema valorii lui în general, trebuie să constatăm că aplicarea lui la personajul literar al lui Goncearov ar duce la rezultate destul de neobișnuite.

Dacă am căuta antipodul ideal al acestui criteriu raționalist-freudian al „umanului", antipodul acesta ar fi, fără doar și poate, Ilia Ilici Oblomov. Vom aduce în sprijinul acestei aserțiuni două exemple caracteristice din viața lui Oblomov. Mai întîi, să ne reamintim încă o dată reacțiile lui Ilia Ilici la acea binecunoscută mutare.

Oblomov, am văzut, nici nu încearcă să întreprindă ceva ce ar putea realmente să înlăture posibilitatea acestui eveniment atît de neplăcut pentru el. Eforturile lui nu sînt îndreptate nici măcar în direcția amînării, pentru un timp, a mutării. Ele merg, riguros vorbind, exclusiv în sensul înlăturării a ceea ce amintește în mod nemijlocit de mutarea ca atare.

Cînd Zahar, pentru cine știe a cîta oară, aduce vorba de această chestiune extrem de neplăcută, Ilia Ilici e cuprins de o mare tulburare și declară chiar că a interzis să i se mai vorbească de mutare. Firește, prin faptul că el i-a interzis lui Zahar să-i amintească de această eventualitate, mutarea însăși nu devine mai puțin necesară. Unicul rezultat al acestei interdicții constă în aceea că Oblomov depărtează pentru moment de la sine ceva ce l-ar putea face să se gîndească la dezagreabilul eveniment.

De fapt, Oblomov urmărește să elimine pentru moment din conștiința sa ideea unei neplăceri, indiferent de faptul că în felul acesta neplăcerea va spori pînă la urmă. Eroul lui Goncearov nu se străduiește să rezolve problema, ci să o țină cît mai mult cu putință departe de sine.

Într-o altă situație, Ilia Ilici adoptă o atitudine și mai absurdă față de atît de dezagreabila, pentru



Scanned with OKEN Scanner

el, schimbare de locuință. Ținîndu-i lui Zahar o predică despre îndatoriri, Oblomov profită de ascendentul psihologic și moral pe care l-a dobîndit în cursul acestei predici pentru a sugera servitorului său ceva cum nu se poate mai fără noimă. El îi cerea lui Zahar să intervină în vreun fel pentru a împiedica mutarea.

Or, avînd în vedere poziția sa socială și mentalitatea sa, Zahar e ultima persoană care ar fi în stare să facă așa ceva. Și pentru ca totul să fie și mai absurd, Oblomov însuși știe foarte bine acest lucru. Și totuși, într-un fel, parcă speră în reușita eventualei intervenții a lui Zahar.

Speranțe atît de lipsite de noimă nu se pot explica decît prin același mecanism de reacție al eroului lui Goncearov, constînd în a înlocui înfruntarea dificultăților prin eschivarea lor. Dacă Oblomov ar ține cît de cît să rezolve în mod real problema mutării, desigur că nici nu i-ar trece prin cap că servitorul său ar putea fi în aceasta un factor determinant. Orice idee, oricît de inconsistentă, îi este binevenită lui Ilia Ilici, dacă creează — fie și numai în aparență — iluzia îndepărtării provizorii a unei eventualități dezagreabile.

Pe de altă parte, de îndată ce nimic nu-i mai amintește în mod direct de eventualitatea mutării, Oblomov încetează să se mai gîndească la ea, consolîndu-se cu gîndul că această grea problemă se va rezolva cumva de la sine. E o nouă confirmare a ipotezei că singurul său scop este îndepărtarea pentru moment a neplăcerii. Cînd nu este nimic care să-l tulbure direct, Oblomov încetează de a se preocupa de dificultățile sale, fiindcă scopul comportamentului său a fost astfel înfăptuit.

O reacție la fel de caracteristică, dacă nu și mai caracteristică, găsim și în atitudinea lui Oblomov față de Olga Ilinskaia. Ilia Ilici se simte puternic atras de această fată tînără și plină de vitalitate.



Scanned with OKEN Scanner

Totuși, cînd trebuie să aleagă între ea și modul de viață oblomovian, el se decide pentru acesta din urmă. Motivul cel mai profund care-l face pe Oblomov să-și înăbușe dragostea constă tocmai în faptul că ea se identifică în conștiința sa cu necesitatea unei metode mijlocite și „rationale" de rezolvare a problemelor vieții.

Olga insistă necontenit ca Oblomov să-și schimbe în mod radical stilul de viață. Pe lîngă aceasta, Ilia Ilici ajunsese cu timpul într-o situație în care orice continuare a legăturii sale cu Olga era condiționată de rezolvarea anumitor chestiuni practice. Iar rezolvarea acestora presupunea, la rîndul său, din partea lui un mod de viață diametral opus celui de pînă atunci. În felul acesta, Ilia Ilici începe în mod treptat să perceapă relațiile sale cu Olga ca pe o problemă, adică începe să se comporte față de ea așa cum se comporta de obicei cînd era confruntat cu orice altă dificultate; iar cu aceasta, soarta dragostei sale este dinainte pecetluită.

Lucrul acesta apare cu deosebită claritate în acel episod al romanului care începe cu întreruperea circulației peste Neva. Această întrerupere a împiedicat pentru un timp orice întîlnire între Oblomov și Olga. Se poate spune fără ezitare că Ilia Ilici a văzut în aceasta o rezolvare definitivă a problemei dragostei sale. Singura lui grijă era acum să întrebe dacă circulația peste Neva a fost restabilită. Știrea că trecerea nu este încă posibilă o primea cu adîncă ușurare, ca și cum s-ar fi întîmplat realmente ceva ce clarifica în mod esențial și definitiv relațiile sale cu Olga. De aceea, nu e de mirare că atunci cînd circulația se restabilește în fine, Ilia Ilici încearcă să se comporte de parcă evenimentul acesta, în fond, nici nu s-ar fi petrecut.

Modul acesta de a recționa este în esență identic cu cel pe care l-am observat în legătură cu mutarea. Este clar că întreruperea circulației nu putea



Scanned with OKEN Scanner

contribui cu nimic la atenuarea dificultăților de care se lovea Oblomov din pricina dragostei sale pentru Olga. În schimb, ea amîna pentru un timp o problemă care se cerea rezolvată cît mai repede cu putință.

Prin urmare, și în cazul de față comportarea lui Oblomov se deosebește radical de o comportare umană normală, așa cum și-o reprezintă raționaliștii și Freud. Principiul pe care-l urmează Ilia Ilici în relațiile sale cu Olga nu este cel al acceptării neplăcerilor efemere de dragul plăcerilor durabile. Toate străduințele sale nu urmăresc decît asigurarea pentru moment a unui anume calm sufletesc, obținut aproape totdeauna cu prețul unor suferințe mai mari rezervate pentru viitor.

Dacă ar fi adevărat că struțul își bagă capul în nisip, crezînd că astfel scapă de primejdie, am putea spune că eroul lui Goncearov are față de problemele sale atitudinea struțului. Cu deosebire, firește, că struțul nu e conștient de absurditatea reacției sale, pe cînd Ilia Ilici este.

Eroul lui Goncearov este deci antipodul ideal al persoanei concepute rațional. Reacțiile lui par mai degrabă ale unei făpturi lipsite de rațiune. Sub aspectul inteligenței practice, Oblomov se află la un nivel ce nu este departe de un comportament automatizat.

Și nu este singura trăsătură a modului său de a reacționa care are în ea ceva automatizat. Dacă ne-am închipui o ființă maximum de elastică, Oblomov ar fi din nou antipodul ei ideal. Ilia Ilici are o statornicie aproape mecanică. Dragostea față de Olga n-a adus decît schimbări trecătoare în modul său de a reacționa, și chiar și aceste schimbări erau menținute pe cale mai mult sau mai puțin artificială, adică în cea mai mare parte grație unor stimuli din afară.



Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, nu s-ar putea spune despre comportamentul lui Oblomov că e lipsit de absolut orice raționalitate. În el se poate deslușì, totuși, o finalitate (ce-i drept, cu totul primitivă) care se cere și ea caracterizată în cîteva cuvinte. Conținutul emoțional al atitudinii lui Oblomov față de greutăți îl constituie teama. Încă din primele pagini ale romanului, Goncearov ne descrie plastic cum grijile aduc o expresie de teamă pe fizionomia somnoroasă a eroului său. Teama este, dealtfel, în ultimă instanță, cea care colorează emoțional și raporturile lui Oblomov cu Olga.

Dat fiind că teama este neîndoielnic un sentiment neplăcut, comportarea lui Oblomov înseamnă totuși, într-un anumit sens, un efort constructiv. Efortul acesta, dacă e privit din perspectiva unui calcul pe termen mai lung, apare cu totul lipsit de sens, dar din perspectiva amînării nemijlocite a unei emoții neplăcute posedă totuși o anume raționalitate. Din acest punct de vedere se poate vorbi de un minim de logică în conduita lui Oblomov.

Relativa raționalitate a reacțiilor, ca și conștiința propriei anormalități sînt caracteristici ale lui Ilia Ilici în lipsa cărora am fi fost nevoiți să recunoaștem în felul său de a fi un caz de psihoză. Așa, însă, comportamentul lui poate fi calificat ca o formă de reacție nevrotică de apărare. Modul său tipic de a reacționa se manifestă cu regularitate acolo unde personalitatea lui se confruntă cu o dificultate, cu o problemă. Teama care se naște atunci în el, ca și efortul său de a o evita sînt semne evidente ale unei atitudini nevrotice de apărare avînd drept scop să mențină, pe o cale morbidă, un anumit echilibru sufletesc.

Modul de a reacționa al lui Ilia Ilici trebuie, deci, socotit ca inadecvat. Nu e vorba numai de faptul că Oblomov nu reacționează în mod rațional la di-



Scanned with OKEN Scanner

ferite dificultăți ; e vorba și de faptul că el descoperă dificultăți și acolo unde acestea nu există pentru un om cu o comportare normală.

Oblomov este incapabil de a grada atunci cînd e vorba de sarcini pe care i le impune viața de fiecare zi. Mutarea într-o altă locuință este pentru el o problemă la fel de mare ca și dificultățile economice pe care le are de rezolvat. Reacția sa de apărare se manifestă cu aceeași intensitate, indiferent de gradul de dificultate al problemei care o provoacă. Ea este și din acest punct de vedere expresia unui mod de comportare inadecvat.

Avînd în vedere tot ce am stabilit pînă aici, analizînd psihologia personajului literar Ilia Ilici Oblomov, putem conchide cu ceva mai multă siguranță că faimoasa lui lene nu este, așa cum deseori se consideră, lenea în sensul curent, cotidian al acestui cuvînt. Deosebirea dintre imobilismul lui Oblomov și imobilismul servitorului său Zahar ar corespunde deosebirii dintre o reacție de apărare nevrotică și una normală.

În ipoteza că lucrurile stau așa, toate acele detalii din tinerețea lui Oblomov pe care le descrie Goncearov își capătă o profundă motivație psihologică. Bunăoară, ne putem da seama destul de ușor că teama ce-l cuprinde cu prilejul primului eșec înregistrat în cariera sa de funcționar nu constituia decît un aspect al aceluiași comportament nevrotic pe care l-am analizat pe exemplul atitudinii sale față de problemele locuinței și față de cele ale dragostei.

Pentru acest prim acces al fricii nevrotice a eroului lui Goncearov este caracteristic, înainte de toate, că vădește limpede semnele inadecvării. Șeful de birou al lui Ilia Ilici nu era un om sever. Cu aceasta, scriitorul ne dă de înțeles că funcționarul acesta, după toate aparențele, nu și-ar fi con-



Scanned with OKEN Scanner

cediat un subaltern numai pentru faptul că a adresat în mod greșit un act. Prin urmare, încă de atunci Oblomov se dovedește a nu fi în stare să facă o gradare în funcție de gravitatea problemelor.

Totodată, Ilia Ilici nu reacționează la dificultatea de care s-a lovit printr-o confruntare deschisă și chibzuită. În loc ca, eventual, să încerce o explicație cu superiorul său, adică în loc să stabilească un contact cu omul care în momentul acela personifica problema lui, Oblomov bate în retragere ; ba mai mult, în cele din urmă, cum știm, el demisionează din slujbă.

Așadar, încă de atunci Ilia Ilici înlocuiește rezolvarea problemelor prin evitarea lor. Nu e greu să recunoaștem aci același sistem de a reacționa, care mai tîrziu devine simptomatic pentru felul său de a fi : sistem ce constă doar din înlăturarea momentană a neplăcerilor ce se ivesc în viață.

Merită notat, de asemenea, că tînărul Oblomov a avut destul timp la dispoziție pentru a-și corecta atitudinea. Pretinsa lui boală i-a oferit posibilitatea de a chibzui în liniște la cele întîmplate. Aceasta n-a avut însă nici o influență asupra hotărîrii sale. Această primă reacție nevrotică de teamă a lui Ilia Ilici s-a caracterizat, deci, și printr-o extremă neelasticitate. Să mai adăugăm la aceasta că modul de a reacționa al lui Oblomov are și aici un pronunțat caracter defensiv, constînd într-un efort inadecvat de a se pune la adăpost față de un eveniment dezagreabil — și analogia cu stilul său de viață de mai tîrziu va fi aproape completă.

În fapt, această analogie ascunde în sine o adîncă logică psihologică. Reacția nevrotică inițială a lui Ilia Ilici se repetă de îndată ce eroul lui Goncearov ajunge într-o situație care-i amintește în vreun fel de scurta și penibila sa carieră de funcționar.



Scanned with OKEN Scanner

Între trauma trăită de Ilia Ilici în tinerețea sa și manifestările de mai tîrziu ale comportamentului său există o anume legătură al cărei mecanism psihic amintește în anumite privințe de mecanismul formării reflexelor condiționate.

Această legătură nu e întîmplătoare. Discipoli ai lui Pavlov au arătat în experiențele lor că la unii cîini se produce, sub influența unui anumit șoc, o reacție anormală ce seamănă izbitor cu un fel de apatie sau somn. Această reacție devine ulterior o caracteristică permanentă și obișnuită a cîinilor pe care s-a făcut experimentul, și aceasta după principiul formării reflexelor condiționate.

După opinia unor psihiatri, rezultatele la care au ajuns discipolii lui Pavlov pot servi — desigur, doar în mod relativ și cu respectarea unor particularități — și pentru descifrarea proceselor de instalare a acelor nevroze ce apar la unii oameni sub influența diverselor traume. Ar urma să presupunem, în acest sens, că și oamenii care au avut de suportat un șoc și care cu acest prilej au manifestat o atitudine nevrotică au tendința de a repeta în mod automat această atitudine în împrejurări asemănătoare cu situația traumatică inițială.

După cum se vede, unele idei din domeniul psihiatriei, formulate cu mult timp după apariția romanului lui Goncearov, confirmă strălucit profunzimea intuiției artistice a scriitorului.

Eroul literar, în măsura în care întruchipează în modalitatea specific literară un adevăr despre comportamentul uman real, trebuie, fără îndoială, să posede o anume unitate organică. Toate trăsăturile unei plăsmuiri literare de acest fel ar trebui să se afle într-o legătură organică lăuntrică. În acest caz este logic să ne așteptăm — admițînd că ipoteza noastră despre originea neobișnuitului comportament al eroului lui Goncearov — ca și multe alte carac-



Scanned with OKEN Scanner

teristici ale lui Oblomov să aibă o tentă nevrotică. Dacă vom izbuti să descoperim și în celelalte note esențiale ale comportamentului lui Oblomov o legătură organică cu trauma căpătată de el în tinerețe, vom avea dreptul să considerăm că interpretarea pentru care pledăm a dobîndit o nouă și importantă confirmare.

Ne-am străduit să arătăm pînă acum că faimoasa lene a lui Oblomov reprezintă, de fapt, o formă a modului nevrotic de comportare. În mod asemănător poate fi interpretată și o altă trăsătură, poate nu mai puțin caracteristică, a lui Ilia Ilici. Această trăsătură este desemnată de critici, și de autorul însuși, prin cuvîntul „apatie".

La Oblomov apatia se manifestă în forma unei stări sufletești ce seamănă foarte mult cu somnul. Descriind viața sufletească a eroului său, Goncearov folosește deseori expresii ca „somn", „lîncezeală", „toropeală" și altele asemenea. Apatia lui Ilia Ilici merge pînă la un dezinteres aproape total. Să ne amintim, de pildă, că el nu este în stare să citească pînă la capăt nici o singură carte.

Și această caracteristică a eroului lui Goncearov se încadrează în aparență foarte armonios în imaginea tradițională despre lene în sensul obișnuit, cotidian al acestui cuvînt. Oblomov, s-ar zice, nu se interesează de nimic, fiindcă manifestarea unui interes reclamă totuși un oarecare efort. Din perspectiva unei asemenea interpretări, lui Ilia Ilici nu-i place, de exemplu, să citească, pentru simplul motiv că-i este lene s-o facă.

Pe de altă parte, nu e clar cum s-ar putea pune în legătură o apatie ca aceea de care suferă Oblomov, cu lenea în sensul nevrotic al acestui cuvînt. Și totuși, o asemenea legătură există. Numai că, pentru a o descoperi, trebuie mai întîi să completăm și să precizăm analiza acelui mecanism psihic trau-



Scanned with OKEN Scanner

matic ce determină trăsăturile de bază ale inerției lui Oblomov.

Să mai revenim o dată la binecunoscutul caz al mutării în altă locuință. Noi am încercat să explicăm acest caz ca pe un aspect al rezistenței nevrotice față de o anume schimbare ca atare. Totodată, am încercat să interpretăm această rezistență prin prisma unei repetiții condiționate de similitudinea situațiilor corespunzătoare.

Nu am arătat însă cu suficientă precizie în ce constă această similitudine a situațiilor care determină recurența reacției nevrotice inițiale a eroului lui Goncearov. Dacă ne mai gîndim o dată la tinerețea lui Ilia Ilici, vom observa că rezistența sa față de confruntarea cu eșecul în slujbă reprezintă și ea aceeași tendință de a nu recunoaște o anume schimbare neplăcută.

Problema nu este de a înțelege de ce această atitudine nevrotică reapare atunci cînd Oblomov se încurcă în contradicții de nedezlegat în dragostea sa cu Olga. Asemănarea dintre situația dragostei sale și situația în care a înregistrat eșecul său social rezidă în aceea că în ambele cazuri este vorba de o problemă care se cere rezolvată fără nici o zăbavă. Această asemănare, se înțelege, provoacă în mod automat recurența reacției nevrotice inițiale a lui Ilia Ilici, conform aceluiași mecanism de formare a nevrozelor traumatice la care ne-am referit mai înainte.

Lucrurile se prezintă însă întrucîtva diferit cînd e vorba de anumite alte situații în care ajunge eroul lui Goncearov. Să luăm drept ilustrare ambianța în care s-a aflat Oblomov în timpul faimoasei sale mutări. Aparent, în această ambianță nu găsim elemente care să amintească de trauma sa din tinerețe. Dar mutarea înseamnă, fără îndoială, o schimbare, iar schimbarea, cum am văzut, constituie un ele-



Scanned with OKEN Scanner

ment al acelui episod cu actul greșit adresat, care a produs prima atitudine nevrotică a lui Ilia Ilici.

Ce-i drept, în episodul cu actul nu este esențială atît prezența unei schimbări oarecare, cît faptul că această schimbare a fost neplăcută. Dar, așa cum în cazul reflexelor condiționate este suficient să apară un element, fie și secundar, al situației în care s-a format un anumit reflex, pentru ca reacția respectivă să se repete, în cazul nevrozelor traumatice este suficientă, pare-se, o asemănare — fie și vagă — cu ambianța în care s-a format o anume atitudine nevrotică, pentru ca această atitudine să reapară ca atare. Astfel, deși situația cu mutarea amintește numai pe departe și incomplet de întîmplarea cu actul greșit adresat, asemănarea e suficientă pentru ca în ea să se manifeste din nou aceeași reacție inadecvată care s-a produs în tinerețea eroului lui Goncearov.

Cu aceasta avem și explicația faptului că Oblomov percepe și un eveniment atît de simplu și obișnuit cum este mutarea, ca pe o problemă. De fapt, el se comportă față de mutare tot așa cum s-a comportat față de prima sa mare problemă din tinerețe.

În situații atît de îndepărtate una de alta și atît de diferite, pentru el există, evident, ceva comun. Acest „ceva comun“ este tocmai acel element al schimbării, grație căruia se repetă reacția nevrotică a lui Ilia Ilici.

Această interpretare a relației dintre inerția lui Oblomov și atitudinea sa nevrotică din tinerețe ne permite să explicăm în mod analog și alte caracteristici ale acestui erou literar. Ne gîndim în primul rînd la apatia sa. Căci și ea are anumite legături cu schimbarea.

A manifesta interes pentru ceva înseamnă totdeauna a fi deschis la impresii noi. Iar impresiile noi înseamnă, la rîndul lor, o anumită schimbare.



Scanned with OKEN Scanner

Așa stînd lucrurile, dezinteresul poate reprezenta o formă de închidere față de tot ce se schimbă ; cu alte cuvinte, poate reprezenta o formă de refuz nevrotic al schimbării.

Dezinteresul lui Oblomov este tot un fenomen nevrotic. Rezistența lui la impresiile noi, respectiv apatia lui, nu sînt consecința unui anumit sistem de educație, ci a unei anume atitudini nevrotice.

Și în acest caz, între dezinteresul lui Zahar și dezinteresul lui Ilia Ilici există o deosebire esențială, calitativă. Apatia lui Zahar este produsul „firesc“ al unei laturi a educației oblomoviene. Apatia lui Oblomov este produsul „nefiresc“ al unui șoc. În spatele unor manifestări exterioare aparent asemănătoare se ascund și aici, caracteristici esențial deosebite.

În cărțile de psihiatrie se poate găsi și pentru apatie un corespondent patologic. Descriind starea sufletească a unor nevrotici, psihiatrii o compară adesea cu un fel de toropeală sau somn.

Trecînd acum la analiza celorlalte trăsături de caracter ale lui Ilia Ilici, vom ajunge la concluzii asemănătoare cu privire la esența lor psihică. Lucrul este valabil, în primul rînd, pentru lipsa de comunicativitate a eroului lui Goncearov.

Avem și aici, în ultimă instanță, o formă specifică de împotrivire la schimbare. Contactul cu oamenii reclamă mișcare, iar mișcarea comportă o anume schimbare. Astfel, atitudinea lui Oblomov față de călătorii, ca și față de vizite, devine explicabilă din perspectiva traumei sale din tinerețe. Această traumă este, deci, cauza cea mai adîncă a îndîrjirii cu care Oblomov refuză să plece în excursie la Ekaterinhof.

Ea este însă, după toate aparențele, și motivul pentru care eroul lui Goncearov evită contactele cu oameni necunoscuți. Ilia Ilici se opune ferm insistențelor lui Stolz de a-l introduce în „societate“.



Scanned with OKEN Scanner

Cînd lucrul acesta se întîmplă totuși în cele din urmă, comportarea eroului lui Goncearov lasă impresia unei derute tragice.

Această impresie este redată poate în modul cel mai pregnant atunci cînd autorul descrie prima vizită făcută de Oblomov Olgăi. Lăsînd de o parte detaliile acestei magistrale descrieri literare, să amintim doar că în timpul vizitei Oblomov simte în primul rînd o teamă intensă, iar apoi se naște în el nevoia imperioasă de a fugi de acolo cît mai degrabă.

Nu e deloc întîmplător că întîlnirea cu persoane necunoscute provoacă în Ilia Ilici același sentiment care formează conținutul emoțional de bază al primei sale reacții nevrotice. Contactul cu o persoană necunoscută este și el, în felul său, o schimbare. Practic, aceasta înseamnă că orice situație în care Ilia Ilici întîlnește persoane necunoscute, amintește de situația în care el a trăit prima sa traumă. Nu este, așadar, de mirare că atitudinea lui față de necunoscuți se reduce la un soi de rezistență anxioasă, nevrotică.

Firea necomunicativă a lui Oblomov poate fi explicată, deci, la fel ca și celelalte particularități ale caracterului său despre care a fost vorba deja. Îndrăznim să afirmăm că o analiză exhaustivă a celorlalte trăsături de caracter ale lui Ilia Ilici ar da în esență aceleași rezultate cu cele la care am ajuns pînă aici. Mai mult chiar, s-ar putea arăta că și „blîndețea de porumbel“ a lui Ilia Oblomov poartă pecetea unei nevroze traumatice. Din păcate, argumentarea acestei teze ar necesita un spațiu cu mult mai mare decît ne putem îngădui aici. De aceea, lăsînd problema „blîndeței“ lui Oblomov pentru vreun alt prilej, ne vom limita la a indica în ce mod pînă și idealurile acestui erou literar s-au format sub influența traumei sale din tinerețe.



Scanned with OKEN Scanner

Principala caracteristică a vieții ideale la care visează Oblomov o reprezintă absența oricărei activități, fie cît de mici. Repaosul nesfîrșit este idealul său.

Ca și celelalte caracteristici ale lui Ilia Ilici, și idealul acesta pare la prima vedere explicabil în mod direct prin sistemul de educație oblomovian. Scriitorul însuși se străduiește în mod vizibil să ne sugereze o astfel de interpretare. Dar între intenția artistică a lui Goncearov și interpretarea sa teoretică există aici o anumită contradicție. Momentul psihologic al structurii romanului conține și elemente pentru o asemenea explicare a idealului de repaos al lui Oblomov, care este în dezacord cu explicația teoretică oferită de Goncearov însuși.

Comportamentul nevrotic de ansamblu al lui Ilia Ilici reprezintă o apărare față de tot ceea ce, sub o formă sau alta, se schimbă sau măcar amintește vag de o schimbare. Dată fiind această orientare a comportamentului său, este lesne de presupus în ce măsură idealul repaosului veșnic este pentru el o necesitate practică. Visul păcii eterne este tînjire după o asemenea stare sufletească, în care personalitatea lui Oblomov s-a eliberat — în sfîrșit ! — pentru totdeauna de neplăcuta repetare a atitudinii sale inițiale de apărare. Idealul lui Ilia Ilici corespunde în mod ideal tendinței nevrotice de bază a personalității sale.

Acum putem încerca să rezumăm rezultatele la care am ajuns analizînd dimensiunea psihologică a figurii lui Oblomov. Zugrăvind chipul acestuia, scriitorul — în pofida interpretărilor sale teoretice — a fixat simptomele de bază ale unei nevroze traumatice. Aceste simptome se confundă, cum am văzut, în analizele tradiționale, cu simptomele tradiționale de tip „normal“, „à la Zahar“.



Scanned with OKEN Scanner

Această confuzie se alimentează din mai multe surse. În cele de mai sus am putut să atragem atenția doar asupra uneia din ele : coincidența aparentă a unor fenomene ale comportamentului normal și ale celui „oblomovian".

Cît privește specificul modului de reacție oblomovian, el constă — cum am văzut — în tendința de a evita doar în mod imediat și provizoriu dificultățile adaptării. Confruntării cu problemele, Oblomov îi substituie eschivarea. Din această pricină, comportamentul eroului lui Goncearov este aproape total irațional în sensul practic al cuvîntului și constituie, în această ordine de idei, antipodul idealului raționalist al activității umane normale.

Cu toate acestea, comportamentul său are și un sîmbure de raționalitate. El reprezintă o formă specifică și, desigur, denaturată a reacției de apărare, care într-un fel morbid și cu o eficacitate minimă protejează personalitatea de diferite neplăceri.

Caracterul nevrotic al acestei reacții de apărare se manifestă, între altele, și prin faptul că ea apare și în situații în care în mod obiectiv nu există o dificultate reală. Această inadecvare dovedește că ea izvorăște dintr-o anume legătură traumatică cu o întîmplare din tinerețea lui Ilia Ilici. Atitudinea nevrotică a lui Oblomov se face simțită acolo unde o anumită situație conține un element de schimbare ce amintește de situația în care s-a constituit prima formă a reacției sale inadecvate.

Trebuie amintit, de asemenea, că atitudinea nevrotică a lui Ilia Ilici variază, pînă la un punct, și în funcție de măsura în care o anumită situație seamănă cu ambianța traumatică inițială. Acolo unde elementul schimbării are un caracter mai puțin pronunțat, reacția nevrotică a lui Oblomov se manifestă în principal sub forma unei anume apatii. Unde caracterul schimbării este mai puternic marcat, a-



Scanned with OKEN Scanner

dică în cazurile cînd există în mod obiectiv o dificultate, atitudinea stranie a lui Ilia Ilici se repetă cu mai mare intensitate, sub forma neechivocă a fricii. Afirmația este valabilă, în primul rînd, pentru unele forme ale inerției și necomunicativității lui Oblomov, și în special pentru atitudinea sa față de Olga.

Pe de altă parte, nevoia nevrotică a eroului lui Goncearov de a se elibera de tot ce amintește de o schimbare, respectiv de trauma inițială, determină pînă și idealul său, și astfel căpătăm o imagine relativ completă a unui comportament dominat în esență de aceeași atitudine nevrotică.

Această imagine apare, poate, insuficient de închegată și de armonioasă, din pricina unor lacune existente în expunerea noastră — și în legătură cu aceasta este nevoie să adăugăm cîteva cuvinte.

Pentru ca teza noastră privind caracterul lui Ilia Ilici Oblomov să fie înțeleasă și documentată pînă la capăt, este necesar să se dea răspuns la cel puțin încă două întrebări importante. În primul rînd, ar trebui arătat dacă educația primită de Oblomov joacă un rol cît de cît important, dacă nu în mod direct, atunci măcar indirect, în pregătirea terenului pentru modul său nevrotic de comportare. În al doilea rînd, ar trebui explicat cum a fost posibil ca scriitorul, în ciuda interpretărilor teoretice greșite, să ajungă la interpretări psihologice „practice“ exacte și de unde provine în cazul său această discrepanță dintre teorie și practică.

Faptul că lăsăm nerezolvate aceste probleme nu ne permite să considerăm analiza de mai sus a psihologiei lui Oblomov ca fiind mai mult decît o încercare. Scopul însemnărilor de față va fi atins dacă ele vor oferi prilej de îndoială în privința corectitudinii răspunsului tradițional la întrebarea : „Ce este oblomovismul ?“.



Scanned with OKEN Scanner

Această întrebare, pusă odinioară de Dobroliubov, își păstrează în prezent întreaga sa actualitate. Mai mult chiar, astăzi, date fiind numeroasele cunoștințe noi dobîndite în diferite domenii ale culturii umane, răspunsul la această întrebare trebuie să sune altfel ; poate chiar cu totul altfel decît în bunele vremuri de demult.

*1960.*

Scanned with OKEN Scanner

# «DON QUIJOTE» ȘI NIHILISMUL

## Schiță pentru un portret al nihilistului

NIHILISTUL E O PERSOANĂ PE CARE, FOARTE probabil, am avut deja prilejul s-o întîlnim și este aproape sigur că descrierea lui ne va aminti de cineva pe care-l știm bine.

La nihilist ne izbește înainte de toate faptul că este gata să nege orice valoare, și mai cu seamă valorile morale.

Negația lui se reduce la două idei bine cunoscute și destul de simple : 1. lumea e nedrept orînduită ; 2. oamenii nu sînt, și prin esența lor nici nu pot fi, la înălțimea idealurilor morale.

Această din urmă idee nihilistul o dezvoltă cu o satisfacție deosebită cînd e vorba de femei ; și femeile sînt, în general, obiectul predilect al meditațiilor sale cinice.

Nihilistul încearcă frecvent să ne convingă că nu-i pasă de nici un fel de valori și că filozofia lui este rezultatul unei analize reci și lucide. Adevărul este însă că tocmai tonul amar al contestației nihiliste dovedește că lucrurile nu stau deloc așa. Adevărul este că nihilistul încă mai ține la ceea ce contestă. În esență, el neagă posibilitatea existenței, respectiv a realizării, anumitor valori, nu însă și valorile acestea ca atare.

Oricît ar suna de paradoxal, nihilistul contestă ceva ce are preț și în propriii lui ochi. El își regi-



Scanned with OKEN Scanner

zează judecățile în așa fel încît acestea să nege propriile lui idealuri. Din perspectivă subiectivă, activitatea nihilistului în ansamblul ei poate fi taxată drept o formă de autodistrugere.

Dintr-o perspectivă obiectivă, despre nihilist se poate spune că este departe de orice ambiții pedagogice. Într-un anumit sens, el se străduiește în mod conștient să spulbere iluziile etice ale indivizilor cu care vine în contact.

Tendința spre autodistrugere, care în exterior îmbracă forma distrugerii altora, constituie trăsătura de bază a personalității orientate nihilist. Ca atare, această personalitate este antipodul însuși al unei mentalități „constructive" și „pedagogice".

Tipul nihilist de om, ca dealtfel și oricare altul, nu se întîlnește atît de des în forma lui „pură", „ideală". El apare de obicei „combinat" cu unele trăsături ale tipului „pedagogic". Pot fi mai multe asemenea combinații și ele sînt adesea consecința presiunii pe care o exercită sub o formă sau alta asupra mentalității nihiliste anumiți factori sociali, inclusiv educația. Diferitele medii sociale contribuie la formarea unor asemenea nihiliști, care aparent se leapădă de destructivismul lor, ba în multe cazuri clamează chiar împotriva acestuia. Alături de nihilismul pur și de „constructivismul" pur, există deci și o serie întreagă de forme de tranziție.

## Nihilismul și literatura

Între tendințele unor opere literare, pe de o parte, și tendințele diferitelor structuri de personalitate, pe de alta, există o anumită relație legică. Această relație poate fi stabilită și cînd e vorba de structurile de tip nihilist, respectiv de tip pedagogic. Este posibil, tot așa, ca o operă literară să corespundă prin unele din tendințele ei esențiale, și



Scanned with OKEN Scanner

uneia din acele forme „combinate“ de personalitate, amintite mai înainte.

Ceea ce ne propunem aici este să examinăm posibilitatea existenței unei anumite corespondențe între *Don Quijote* al lui Cervantes și una din structurile de personalitate despre care am vorbit în cele de mai sus.

Pentru o examinare riguroasă a acestei relații, trebuie în prealabil să spunem ceva mai mult și mai concret despre corespondența dintre diferitele tendințe ale structurilor literare și structurile de personalitate în general. De aceea vom analiza mai întîi, pe scurt, două opere literare — dintre care una corespunde tipului de tendință „nihilist“, iar cealaltă tipului „constructiv“.

Hamlet al lui Shakespeare este un nihilist. În el apar întruchipate artistic aproape toate trăsăturile importante ale personalității destructive.

Hamlet nu crede în posibilitatea realizării normelor morale, dar crede în valoarea lor. Astfel, cu toate că are un ideal foarte înalt al femeii, întreaga lui „comportare“ urmărește să dovedească imposibilitatea realizării acestui ideal. Nu s-ar putea spune nicidecum că Hamlet este nepărtinitor față de Ofelia. El are, ce-i drept, motive să nu o considere pe fiica lui Polonius drept întruchipare absolută a tuturor virtuților, dar nu încape îndoială că judecata lui cuprinde și destulă nedreptate. Subiectiv, Hamlet caută să distrugă ceea ce-i este scump: idealul moral al femeii ca atare. Obiectiv, el nu depune nici o străduință în sensul luptei pentru acest ideal, respectiv pentru realizarea lui.

Aproape că s-ar putea spune că Hamlet face tot ce-i stă în putință pentru ca iubirea lui să sfîrșească în chip dureros. Cu alte cuvinte, eroul lui Shakespeare se comportă destructiv pînă și acolo unde ar fi fost cel mai firesc să aibă o atitudine „construc-



Scanned with OKEN Scanner

tivă". Şi din punct de vedere subiectiv şi obiectiv, distrugerea este elementul lui.

Toate acestea nu sînt încă de-ajuns pentru a ne îngădui să stabilim o corespondenţă între tendinţa fundamentală a dramei shakespeareene şi tendinţa fundamentală a unei structuri de personalitate nihiliste. Pentru stabilirea unei asemenea corespondenţe sînt de importanţă decisivă locul şi destinul lui Hamlet însuşi în ansamblul acţiunii dramei. Prin rolul său, Hamlet este nu numai personajul central al tragediei, ci şi personajul cu mult superior tuturor celorlalte. De aceea destinul lui determină în chip decisiv sensul întregii drame.

Cititorul cu predispoziţie nihilistă va simţi în acest destin ceva apropiat sufletului său. Şi dragostea lui Hamlet şi lupta lui pentru idealuri etice au un deznodămînt nefericit. Întreaga desfăşurare a acţiunii dramatice pare a da dreptate filozofiei nihiliste a lui Hamlet.

În tragedia lui Shakespeare nu găsim nimic ce ar putea servi cît de cît drept contrapondere destructivismului eroului principal. Nici un alt personaj nu dezvoltă vreo idee pedagogic inspirată care, prin forţa şi „constructivismul" ei să poată corecta impresia destructivă pe care o lasă ideea lui Hamlet.

Nu s-ar putea vorbi nici despre vreo morală care ar izvorî, eventual, implicit din însăşi desfăşurarea dramei. Nu e nimic instructiv în faptul că în finalul piesei lui Shakespeare principalul promotor al luptei pentru dreptate moare zadarnic.

În drama lui Shakespeare există, ce-i drept, şi momente ce corespund unei orientări de spirit pedagogice. Asemenea momente sînt, bunăoară, uciderea regelui şi sosirea triumfală a lui Fortinbras. Dar nici regele, nici Fortinbras nu sînt figuri de prim-plan ale piesei lui Shakespeare ; „viaţa" nefericită şi sfîrşitul nefericit al eroului principal determină în chip esenţial bilanţul axiologic al tragediei. Triumful lui



Scanned with OKEN Scanner

Fortinbras nu schimbă nimic în această privință, fiindcă cititorul prea puțin se sinchisește de Fortinbras și de triumful său.

În acest sens, tragedia lui Shakespeare constituie antipodul *Divinei comedii* a lui Dante.

Prin conținutul său, opera lui Dante ne sugerează, mai întîi, ideea că dreptatea se poate realiza. Tot nelegiuitul își primește pînă la urmă pedeapsa, potrivit cu faptele sale. În afară de aceasta, judecînd după liniamentele etice fundamentale ale *Divinei comedii*, omul nu este fatalmente predeterminat ca prin firea sa să se situeze cu mult sub nivelul idealurilor morale. Autorul *Divinei comedii* este ferm convins atît de prețul intrinsec al valorilor morale, cît și de posibilitatea realizării lor. Din acest punct de vedere, Dante este incontestabil un optimist.

Dante vădește și o marcată înclinație spre preocupări cu caracter pedagogic. Poemul său poartă pecetea unei pronunțate tendințe moralizatoare.

Deosebirea dintre opera lui Dante și cea a lui Shakespeare se manifestă deosebit de pregnant în felul cum apare tratată la cei doi scriitori tema femeii — temă pe care o putem considera, într-un anumit sens, ca pe un fel de reacție de control pentru detectarea psihologiei nihilismului. Dante nu crede într-o puritate absolută a firii feminine ca atare — ne-o arată cel mai bine exemplul Francescăi da Rimini — dar el nu se îndoiește cîtuși de puțin de posibilitatea ca idealurile etice să-și afle întruchipare absolută într-o făptură feminină. Cultul Beatricei care este într-un fel și cultul femeii în general, corespunde unei structuri de personalitate diametral opusă tipului hamletian. Poetul, de fapt, nu numai că recunoaște virtutea feminină ca pe o valoare de prim ordin, dar se și raportează la ea ca la o valoare. Această atitudine, exprimată artistic, corespunde unei tendințe orientate pedagogic, „constructiv".



Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, prin unele trăsături ale sale, poemul lui Dante nu se suprapune integral unei viziuni „constructive“ a lumii. Aceasta se referă în primul rînd la chinurile păcătoşilor în infern şi la compasiunea pe care le-o arată poetul, din cînd în cînd.

De bună seamă, Dante împărtăşeşte viziunea medievală după care chinurile iadului sînt veşnice — viziune pesimistă al cărei umanism poate fi, pe drept cuvînt, pus la îndoială. Credinţa că păcatele omeneşti nu pot fi prin nimic răscumpărate este departe de orice optimism ; după cum este departe de orice umanism credinţa că un păcat, indiferent de proporţiile lui, trebuie ispăşit la nesfîrşit.

E drept, că din perspectiva cititorului contemporan, ale cărui reprezentări despre morală sînt mai subtile, imaginea infernului lui Dante suscită gînduri nu prea consonante cu credinţa oficială a poetului. Cu toate acestea, arhitectonica de ansamblu a operei este astfel concepută încît efectul final şi dominant să fie pedagogic şi „constructiv“. La aceasta contribuie, firește, considerabil şi împrejurarea că eroul principal al poemului învinge în chip fericit o seamă de greutăţi în drumul său spre paradis.

## Varianta pedagogică a lui «Don Quijote»

Dacă ar fi să-l credem pe Cervantes însuşi, scriind acest roman el a urmărit un anumit scop util. Intenţia lui a fost de a-şi bate joc de acea formă literară nocivă cunoscută sub numele de roman cavaleresc. Dacă lucrurile stau într-adevăr aşa, *Don Quijote* ar corespunde, prin structura sa, unei tendinţe pedagogic-constructive.

Şi într-adevăr, dacă procedăm la o analiză a romanului, vom vedea că interpretarea dată de scriitor nu e lipsită de temei. În spatele numeroaselor aventuri ale Cavalerului Tristei Figuri s-ar zice că



Scanned with OKEN Scanner

nu stă vreo problemă morală serioasă. Faptul că Don Quijote crede despre burdufurile cu vin că sînt niște uriași, sau ia turma de oi drept o oaste în marș, nu e legat în mod esențial de vreo viziune etică asupra lumii. Aventurile de acest tip au loc, în ultimă instanță, nu atît din pricina unei eventuale nobleți sufletești a lui Don Quijote, cît din pricină că el socotește în mod nerezonabil ca fiind adevărată fiecare literă a cărților sale cavalerești.

Înfrîngerile suferite de Don Quijote în lupta cu burdufurile cu vin sau în cea cu turma de oi nu sînt o consecință a vitejiei sale sau a misiunii sale etice, ci a unei carențe radicale a simțului realității. Deznodămîntul nefericit al acestor isprăvi ale sale nu reprezintă o satiră la adresa normelor morale, ci una la adresa cărților despre cavaleri care au tocit în eroul lui Cervantes simțul realității.

Trebuie admis totuși că unele din „pățaniile" lui Don Quijote au un caracter pronunțat etic. Vom aminti, în chip de ilustrare, cîteva din ele. Încă de la începutul carierei sale cavalerești, Don Quijote ni se înfățișează ca un erou etic. Argatul Andrés și pătimirile lui oferă primul pretext pentru misiunea justițiară a eroului lui Cervantes.

Știm cu ce se soldează această misiune. Mulțumită lui Don Quijote, argatul Andrés va avea de pătimit mai mult decît înainte. În cartea a doua a romanului îl vedem cum blestemă instituția cavalerismului rătăcitor, contestîndu-i orice finalitate rațională.

Un deznodămînt asemănător au și celelalte isprăvi vitejești de acest fel ale lui Don Quijote. El eliberează grupul de osîndiți la galere călăuzindu-se de cele mai nobile imbolduri, pentru ca drept mulțumire să fie burdușit, iar tîlharii să se împrăștie care încotro, fără să le treacă prin cap cîtuși de puțin să se înfățișeze și să se închine Dulcineei del Toboso.



Scanned with OKEN Scanner

Dezastruos se soldează și atacul lui Don Quijote asupra procesiunii funebre, atac inspirat, tot așa, de un motiv nobil. Cu acest prilej, Cavalerul Tristei Figuri sperie de moarte niște oameni total nevinovați, iar pe deasupra îi rupe unuia din ei și un picior.

Toate aceste episoade, cel puțin la prima vedere, ne conduc la ideea tristă a zădărniciei oricărei acțiuni nobile. La ce bun să te zbați pentru instaurarea dreptății în lumea aceasta, de vreme ce orice străduință lăudabilă e osîndită să se prefacă în contrariul ei ?

Dar, ca și în cazul altor isprăvi ale eroului lui Cervantes, și aici principalele motive ale deznodămîntului lor catastrofal nu trebuie căutate atît în intențiile nobile ale lui Don Quijote, cît în modul în care se realizează aceste intenții. Argatul Andrés are de pătimit îndeosebi din pricină că Don Quijote nu a reflectat cîtuși de puțin la consecințele „binefacerii“ sale. Dacă ar fi fost ceva mai rezonabil în ducerea la îndeplinire a misiunii sale etice, cavalerul nostru ar fi avut, de bună seamă, grijă să controleze cum își respectă stăpînul lui Andrés promisiunea, și nu s-ar fi mulțumit doar cu cuvîntul dat de acesta.

Tot așa, dacă ar fi fost puțin mai rezonabil, Don Quijote nu s-ar fi lansat într-o aventură de felul celei cu eliberarea ocnașilor. Să faci un bine cuiva care a fost pedepsit pe drept și care, în plus, va răsplăti binele cu rău, este nu numai rezonabil, ci și inuman.

Pe de altă parte, în cazul procesiunii funebre consecințele tragice au apărut din cauză că Don Quijote, după vechiul său obicei, nu a fost în stare să deosebească iluzia de realitate. Dacă procesiunea funebră i s-ar fi înfățișat eroului lui Cervantes drept ceea ce era în realitate, nenorocirea ar fi fost, de bună seamă, evitată.

Adevărata natură a tendinței „filantropice“ a lui Don Quijote iese cel mai bine în evidență într-un episod despre care nu a fost vorba pînă aici. Este



Scanned with OKEN Scanner

episodul cu marionetele meșterului Pedro, alias Ginés de Pasamonte. Această aventură cu intenție etică parcă le-ar rezuma pe toate celelalte asemănătoare ei. Cu intenții dintre cele mai bune atacă Don Quijote armata păpușilor care întruchipează pe arapii cei haini, dar fapta lui se soldează din nou cu consecințe tragice, și în ultimă instanță, inumane. Din episodul cu marionetele se vede cel mai limpede că strădaniile nobile ale lui Don Quijote eșuează pentru că sînt întovărășite de o carență majoră în sfera judecății, de care se fac vinovate lecturile lui preferate.

Îndreptățirea interpretării pedagogice a romanului lui Cervantes se cere însă verificată și pe tema Dulcineei del Toboso.

Din punct de vedere etic, această temă prezintă două aspecte. Pe de o parte, Dulcinea del Toboso reprezintă o expresie specifică a idealului moral în general. Pe de altă parte, ea oferă inspirația și pretextul pentru manifestarea acelei virtuți specifice a eroului principal, care se cheamă castitate. În romanul lui Cervantes, ambele aceste forme de servire a idealului etic sînt luate în derîdere.

Problema este, totuși, în ce măsură motivele batjocurii lui Cervantes izvorăsc din dorința de a înfiera firea femeii ca atare. Cultul pentru Dulcinea este o consecință inevitabilă a străduinței eroului lui Cervantes de a imita în toate modul de viață al cavalerilor rătăcitori. Nu e clar dacă Don Quijote o adoră pe aleasa inimii sale dintr-o nevoie lăuntrică, sau pentru că i-o cer romanele cavalerești.

Adevărul e că eroul lui Cervantes își alege obiectul adorației sale numai fiindcă vrea să se asemene în toate privințele cu un cavaler adevărat. La drept vorbind, în clipa cînd se decidea să aleagă pe stăpîna inimii sale, Don Quijote ar fi putut să aleagă în locul Dulcineei o altă femeie oarecare. Cultul lui este comic nu fiindcă glorifică natura feminină, ci



Scanned with OKEN Scanner

fiindcă a fost făurit într-o manieră livrescă și pentru că ființa căreia i se adresează nu corespunde acestui cult.

Originea livrescă a viziunii despre femeie a lui Don Quijote se evidențiază clar în pretenția sa ca ceilalți oameni să recunoască cu orice preț neasemuita frumusețe a alesei inimii sale. Prin agresivitatea sa evidentă, pretenția aceasta nu prea se armonizează cu principiile etice, ceea ce însă nu-l stînjenește cîtuși de puțin pe eroul lui Cervantes. El se călăuzește după cărțile de cavalerie, și nu după principii etice.

În tot romanul nu vom găsi, dealtfel, nici un episod în care Don Quijote să-și manifeste ori să-și apere dragostea într-un mod adecvat și rațional. Scriitorul îl ia deci în rîs pe eroul său nu atît pentru credința lui într-o făptură feminină ideală, cît pentru că acesta își însușește și își manifestă această credință într-un mod năstrușnic și inadecvat.

Cam în același fel poate fi caracterizată și castitatea lui Don Quijote. Rîdem de pățaniile lui cu Maritornes, sau cu Altisidora, dar nu e sigur că motivul rîsului nostru este chiar castitatea ca atare a cavalerului. Rîsul nostru îl provoacă, de fapt, credința obsesivă a lui Don Quijote că toate femeile fără deosebire și-au pus în gînd să pună la încercare fidelitatea lui față de Dulcineea. Rîsul îl provoacă castitatea înțeleasă în maniera donquijotescă, și nu castitatea în general.

Și de această dată, rădăcinile comportării nerezonabile și comice a eroului lui Cervantes se află în lecturile lui preferate. Dat fiind că în romanele cavalerești toate femeile la rînd se îndrăgostesc de anumiți eroi, Don Quijote își închipuie că lucrurile se petrec, de bună seamă, tot așa și în viața reală.

Trebuie să spunem cîteva cuvinte și despre raporturile dintre Don Quijote și Sancho Panza. Rolul pe care-l joacă Sancho în roman este pus adesea de



Scanned with OKEN Scanner

interpreți în legătură cu dorința scriitorului de a sublinia și zeflemisi latura ideală a chipului lui Don Quijote. Pe fundalul lucidității și realismului scutierului se conturează mai pregnant neajutorarea și inanitatea nobleței stăpînului său. Astfel înțeles, acest contrast ar corespunde unei structuri de personalitate nihilistă.

Dar raportul dintre Don Quijote și sluga sa poate fi explicat și într-un mod „pozitiv" și „constructiv". Există în „caracterul" lui Sancho Panza o anume contradicție vizibilă și bine știută. Acest spirit lucid și realist este în același timp extrem de naiv și de credul. El își dă foarte bine seama de excentricitățile și de sminteala lui Don Quijote, și totuși continuă să-l urmeze cu perseverență. Nici cu capacitatea lui de discernămînt și judecată, de bună seamă, ceva nu e în regulă.

Ceea ce e comic în figura faimosului scutier nu este firea lui prozaică și interesată ca atare, cît forma nătîngă, neinteligentă în care ea se manifestă.

Asemănător stau lucrurile și cu virtuțile lui Sancho. Faimoasa lui înțelepciune populară se exprimă cel mai adesea într-un mod atît de inadecvat, încît i s-ar potrivi mai curînd atributul neghiobiei decît cel al înțelepciunii. Autorul însuși pune lucrurilor acest diagnostic prin gura lui Don Quijote, într-un loc unde acesta vorbește de felul în care Sancho Panza se folosește de proverbe.

Esența contrastului dintre Don Quijote și sluga sa nu rezidă, așadar, într-un conflict abstract între ideal și realitate ; ci, mai curînd, în bizareria „caracterelor" lor și în confruntarea lor reciprocă.

Această interpretare corespunde, în ultimă instanță, și cu judecățile pe care scriitorul însuși le emite despre eroii săi. Adunînd la un loc tot ce spune Cervantes despre Don Quijote, acesta ne apare ca o întruchipare neîndoielnică a unei persoane țicnite și deraiate. Tot așa, făcînd un bilanț al calificărilor



Scanned with OKEN Scanner

date de scriitor lui Sancho Panza, avem imaginea unui ins sărac cu duhul și nătîng.

Pentru a preveni posibilele neînțelegeri, trebuie spus că eroii lui Cervantes nu sînt doar personificarea literară a două făpturi scrîntite fiecare în felul ei. Don Quijote este inteligent, după cum Sancho este — fără doar și poate — înțelept într-un anumit sens. Este vorba însă de faptul că aceste trăsături ale celor doi protagoniști ai romanului se mențin în cadrul pe care-l formează caracteristicile lor definitorii — sminteala în primul caz, neghiobia în cel de-al doilea.

Aceasta ne face să ne gîndim la problema unității organice a celor doi eroi ai romanului lui Cervantes. După cum se știe, personajele literare izbutite din punct de vedere artistic posedă întotdeauna o anumită unitate internă. Ele pot fi dedublate, scindate lăuntric, chiar și contradictorii într-un fel ; toate acestea rămîn însă în limitele unei calități specifice, unificatoare. De aceea, în numeroasele caracteristici, deseori cu totul opuse, ale unui personaj literar descoperim existența unei anumite continuități.

Această regulă este valabilă și pentru eroii lui Cervantes. Scriitorul, bunăoară, îl înzestrează pe Don Quijote cu o inteligență de excepție și cu un mare talent oratoric. Însă în concepția literar-psihologică de ansamblu a figurii lui Don Quijote, aceste caracteristici nu pot să nu-și modifice natura. Atunci cînd citim o cuvîntare inteligentă și bine ticluită a eroului principal al lui Cervantes, ne stăpînește suspiciunea că nu este vorba totuși de o cuvîntare a cuiva inteligent și elocvent în sensul obișnuit al acestor cuvinte ; fiindcă această inteligență și această elocință pot în orice clipă să devină, și devin realmente întruna, instrumente ale smintelii. Anumite caracteristici făcînd parte din structura unui personaj conceput de autor ca întruchipare a unui individ normal, și aceleași caracteristici, dar fi-



Scanned with OKEN Scanner

gurînd în structura unui personaj conceput ca întruchipare a smintelii, nu sînt unul și același lucru.

Don Quijote nu este inteligent și nebun în același timp ; el este inteligent *în cadrul* nebuniei sale. Inteligența sa poartă inevitabil pecetea a ceea ce marchează în mod esențial întreaga concepție a chipului său. Dacă n-ar fi așa, am avea în locul unui tot artistic închegat, un simplu agregat de caracteristici alăturate mecanic.

Un raționament analog poate fi aplicat și în rezolvarea problemei etice corespunzătoare. Nu încape îndoială că eroul lui Cervantes este conceput astfel încît să personifice și o anumită noblețe ; dar această noblețe poartă însemnul intenției creatoare de ansamblu a scriitorului. Elanurile etice rămîn totuși, în ultimă instanță, un instrument al smintelii lui Don Quijote.

Așa cum nu putem spune că Don Quijote este un simplu amestec de inteligență și nebunie, tot așa nu putem spune că este un simplu amestec de noblețe și sminteală. Cel mult, putem spune că eroul lui Cervantes este o fire nobilă într-un mod smintit.

E drept că atunci cînd se spune despre cineva că este nobil într-un mod smintit, afirmația poate fi luată eventual în înțelesul „popular“ care i se dă adesea ; adică în sensul că noblețea sa este exagerată și, din acest punct de vedere, „smintită“. Dacă s-ar vorbi în acest sens de sminteala lui Don Quijote, atunci ea ar fi determinată de noblețea lui, și nu invers. Or, cînd Cervantes spune despre eroul său că este smintit, el se gîndește la o dereglare psihică în sensul clinic al cuvîntului [1].

---

[1] Despre preocupările lui Cervantes pentru problemele nebuniei, ca și despre aspectul psihiatric al personajului Don Quijote se pot găsi observații interesante în cartea lui August Rüegg, *Miguel Cervantes und sein Don Quijote*, Bern, 1949.



Scanned with OKEN Scanner

Ca o bună ilustrare a acestei atitudini a lui Cervantes se citează pe drept cuvînt convorbirea lui Don Quijote cu canonicul și cu bărbierul, de la începutul cărții a doua a romanului. Povestea bărbierului despre nebunul care-și ascunde nebunia în dosul unei aparente rezonabilități — aluzie vădită la adevărata natură a „comportării“ lui Don Quijote — ne arată că scriitorul își întemeiază concepția despre eroul principal pe o anumită experiență psihiatrică.

Cu cîtă măiestrie este convertită această experiență într-o viziune artistică, se vede și din „reacția“ lui Don Quijote la povestea bărbierului. În această „reacție“ se îmbină în mod miraculos judecata logică și pătrunzătoare cu atașamentul inflexibil față de o idee fixă — atît de tipic pentru această formă de nebunie ; — exemplu clasic de așa-numită „folie raisonnante“.

Să adăugăm acestei concluzii o scurtă reflecție analoagă despre „caracterul“ literar al lui Sancho Panza. Sancho nu e o combinație mecanică de înțelepciune și prostie. O trăsătură esențială a chipului său literar — neghiobia — le determină, cum am văzut, pe toate celelalte, inclusiv pe aceea care ar trebui altminteri, prin natura ei, să-i fie total opusă. E bizar, dar adevărat : Sancho Panza este înțelept într-un mod nătîng.

Rezumînd acum încă o dată pe scurt esența raportului Don Quijote—Sancho Panza și rotunjind astfel întreaga analiză de pînă aici, vom spune că acest raport nu reprezintă un contrast între noblețe și chibzuință, între poezie și proză. Strict vorbind, cele două personaje închipuie nebunia inteligentă, care frecvent seamănă cu noblețea, și respectiv prostia înțeleaptă, care îmbracă cel mai adesea forma calculului meschin.



Scanned with OKEN Scanner

## Varianta nihilistă a lui Don Quijote

În prefața sa la *Don Quijote,* Cervantes își declară intenția de a nimici romanele cavalerești, dar nu explică mai pe larg în ce constă nocivitatea lor. Despre influența nefastă a literaturii cavalerești scriitorul ne dă deslușiri mai edificatoare prin persoana canonicului care la finele cărții întîi poartă o aprigă dispută cu Don Quijote.

Dacă ar fi să judecăm după această dispută dintre ei, ar reieși că în Spania din vremea lui Cervantes nu exista un rău social mai mare decît cărțile care tulburaseră mințile eroului principal.

Este însă greu de crezut că în epoca aceea nu s-ar fi găsit pentru un scriitor de factură „pedagogică" teme mai „constructive" ; mai cu seamă pentru un scriitor care și-a conceput romanul în timp ce se afla în închisoare. Ni se sugerează astfel ipoteza, deocamdată insuficient susținută, că în alegerea materiei romanului său, Cervantes s-a călăuzit totuși de anumite motive poate nu tocmai pedagogice.

O confirmare indirectă a acestei presupuneri găsim în reflecțiile teoretice ale scriitorului privitoare la literatură. Încă din prolog, Cervantes explică de ce opera sa, contrar obiceiurilor timpului, este lipsită de anumite atribute ale erudiției și înțelepciunii.

La prima vedere, această explicație nu este mai mult decît o critică spirituală, ironică la adresa erudiției false, formaliste. Desigur, ea este — între altele — și o asemenea critică. Dar cu această explicație, Cervantes ia de fapt poziție față de o importantă carte ideologică din vremea sa. Această carte este *Biblia.*

Citarea *Bibliei* constituie prin ea însăși, într-adevăr, o chestiune pur academică, dar Cervantes, în prologul său, se ocupă și de latura esențială a acestei probleme. Anume, el spune că romanul său nu



Scanned with OKEN Scanner

are nici o legătură cu predica. „Dumnezeiescul — spune Cervantes — nu trebuie amestecat cu „omenescul".

Scriitorul și-a formulat în acest fel atitudinea față de o problemă ideologică majoră. Cel care predică nu se mulțumește cu simpla expunere a anumitor fapte. El caută în primul rînd să le prezinte în lumina unui punct de vedere, în cazul de față cel al religiei. În acest sens, renunțarea lui Cervantes la orice ambiție de predicator capătă o semnificație deosebită, esențială. În ultimă instanță, scriitorul ne dă astfel de înțeles, în mod indirect, că se va mulțumi cu zugrăvirea artistică a unui fenomen, abținîndu-se de la comentariul religios corespunzător.

Nu trebuie, firește, să ne mire că Cervantes își susține această opoziție a sa cu ajutorul unor argumente cu rezonanță religioasă. În epoca sa, epoca inchiziției, abținerea de la comentarea religioasă a unui fenomen ar fi fost de neconceput, dacă nu-și lua ea însăși un veșmînt religios. Oricît ar putea să pară de paradoxal spunînd că predica ține de sfera dumnezeiescului, Cervantes nu făcea decît să se distanțeze de predică.

Semnificația teoretică a acestei „distanțări" ideologice a scriitorului e cu mult mai mare decît s-ar putea presupune. Dacă mai meditățm puțin asupra prologului la *Don Quijote*, ne dăm seama că Cervantes se pronunță de fapt împotriva oricărei predici în general. Scriitorul ne dă de înțeles lucrul acesta în mod indirect, declarînd că în opera sa va urma principiul imitației.

Principiul acesta, opus celui al predicii, înseamnă practic prezentarea literară a realității așa cum este ea, fără nici un comentariu ideologic. Putem înțelege acum mai bine de ce canonicul lui Cervantes insistă atît asupra nocivității romanelor cavalerești. Dacă se dovedește că *Don Quijote* vi-



Scanned with OKEN Scanner

zează un fenomen socialmente nociv, cartea își capătă o justificare și din punct de vedere moral, „instructiv".

Întîlnim astfel din nou — numai că pe alt plan — un paradox al lui Cervantes. Scriitorul declară că în cartea sa se va abține cu totul de la „moralizare", și totuși spune apoi prin gura canonicului său că romanul are într-un anumit sens un caracter moralizator. Această contradicție, la fel ca și cea de mai înainte, s-ar putea explica prin nevoia scriitorului de a-și procura un anumit alibi — în acest caz, un alibi față de anumite cerințe moralizatoare ale epocii sale.

În această privință, este deosebit de semnificativă disputa dintre Don Quijote și canonic, care — după cum se știe — expune punctul de vedere al lui Cervantes însuși. Canonicul apără și motivează principiul imitației ; pentru el, principiul acesta coincide în esență cu principiul veridicității. Prin polemica cu Don Quijote, Cervantes condamnă romanele cavalerești tocmai pentru că ele, într-un mod specific, falsifică realitatea.

Totuși, nu e suficient de clar ce legătură are asta cu nocivitatea romanelor cavalerești. Dacă și prejudiciul „moral" adus de aceste cărți este cauzat de „născocire", atunci ar trebui mai întîi să știm exact ce se înțelege prin acest termen în teoria literaturii împărtășită de Cervantes.

Se poate, bunăoară, născoci ceva ce este în dezacord cu legile naturii. Tot așa, se pot născoci lucruri ce nu concordă cu unele cerințe fundamentale ale verosimilității psihologice. În acest din urmă sens, un scriitor poate să falsifice realitatea și pe plan etic, zugrăvindu-i — să zicem — pe oameni mai morali și mai ideali decît sînt în viața reală.

Ce reproșează, așadar, canonicul romanelor cavalerești : lipsa de veridicitate pe plan naturalist-



Scanned with OKEN Scanner

științific, sau pe plan psihologic, respectiv etic ? Sau poate și una și alta ?

În ceea ce privește veridicitatea naturalist-științifică, critica pe care o face canonicul este suficient de clară și de precisă încît, deocamdată cel puțin, să nu mai trebuiască să zăbovim asupra ei. Altfel stau însă lucrurile cînd e vorba de celălalt aspect al criticii sale, ce ar putea, eventual, să fie îndreptat împotriva neadevărului romanelor cavalerești în sensul psihologic și etic al cuvîntului.

Condamnarea pe acest plan a romanelor cavalerești se poate întemeia convingător pornind de la principiul imitației. Dacă a imita înseamnă a prezenta fidel realitatea, atunci trebuie repudiată cu hotărîre orice înfrumusețare „etică“ a naturii umane, înfrumusețare ce constituie o trăsătură esențială a literaturii cavalerești.

Canonicul lui Cervantes nici nu încearcă, însă, să pună în legătură condamnarea morală a literaturii cavalerești cu principiul imitației. Și totuși, Cervantes știa că între misiunea moralizatoare a literaturii și imperativul veridicității există un dezacord esențial.

În ce măsură era conștient scriitorul de acest dezacord se vede din unele reflecții ale eroului său despre legendarul Amadís, astrul călăuzitor al cavalerilor rătăcitori. Pregătindu-se de faimoasa sa penitență în Sierra Morena, Don Quijote a socotit necesar să țină scutierului său o scurtă alocuțiune, despre îndatoririle cavalerilor rătăcitori. Judecînd după cele spuse de el cu acest prilej, fiecare membru al unui ordin cavaleresc e dator să aibă necontenit în fața ochilor săi un model, în sensul moral al cuvîntului. După părerea lui Don Quijote, modelul acesta nu este altul decît vestitul Amadís de Gaula.

Cu același prilej, Don Quijote spunea că un bun scriitor nu-i poate zugrăvi pe oameni așa cum sînt ei în realitate, ci e dator să-i zugrăvească așa cum



Scanned with OKEN Scanner

ar trebuie să fie. Urmîndu-i pe teoreticienii antici, eroul lui Cervantes consideră că literatura trebuie să sacrifice adevărul psihologic de dragul unor obiective morale. Pe această bază se poate conchide indirect că Cervantes își dădea seama, și că a formulat și teoretic, opoziția dintre principiul imitației și poetica romanelor cavalerești, ca opoziție între posibil și născocit, în sensul moral al acestor cuvinte.

În roman există însă și un loc în care scriitorul se pronunță în mod direct și foarte precis asupra acestei probleme.

În partea a doua a romanului, bacalaureatul Carrasco povestește că vestitele isprăvi ale Cavalerului Tristei Figuri au fost descrise și în literatură. La care Don Quijote observă că această descriere literară ar fi putut foarte bine să nu cuprindă toate ciomăgelile pe care el, Don Quijote, le-a încasat în diferite ocazii. În sprijinul acestei păreri, eroul lui Cervantes aduce aceleași teze teoretice pe care le-a expus în discursul despre Amadís. El consideră că trebuie evitat tot ce poate știrbi demnitatea eroului principal al unei povestiri, fiindcă nici cele mai vestite personaje antice n-au fost atît de ideale cum le prezentau autorii lor.

Bacalaureatul Carrasco, dimpotrivă, combate argumentele lui Don Quijote, spunînd că autorul poveștii despre faptele cavalerului este un istoric și că, în această calitate, nu ține seamă de ceea ce ar trebui să fie, ci numai și numai de ceea ce s-a petrecut cu adevărat.

Deși purtată pe un ton glumeț, această „polemică“ dezvăluie în cele din urmă dezacordul dintre interpretarea dată de Cervantes principiului imitației și modul moralizator, „instructiv“ de zugrăvire a personajelor literare.

Acum ne putem explica de ce canonicul lui Cervantes, susținînd că romanele cavalerești sînt „și în



Scanned with OKEN Scanner

dragoste nerușinate", nu aduce nici un fel de argumente în sprijinul acestei acuzații. Autorul lui *Don Quijote*, conștient cît e de lipsită de substrat „pedagogic" critica pe care o face el literaturii cavalerești, se căznește să descopere cu orice preț în cărțile despre cavaleri și vreun cusur din punct de vedere etic, drept care le atribuie și neajunsuri pe care, foarte probabil, nu le aveau.

Trebuie să examinăm însă dacă această poetică a lui Cervantes și-a găsit expresia adecvată în mod practic, adică în textura însăși a romanului.

Invenția în romanele cavalerești poate fi înțeleasă și ca un fel de imagine falsă a legilor după care se conduce lumea. O asemenea imagine falsă are și un substrat „filozofic" corespunzător. Născocirile de acest fel sînt adesea strîns legate de concepția potrivit căreia în lumea noastră reală intervin necontenit anumiți factori supranaturali.

Această concepție are, de regulă, și o pronunțată rezonanță etică. Factorii supranaturali se împart de obicei în buni și răi.

Din cele ce citim în romanul lui Cervantes, este clar că și literatura cavalerească, pe care el o parodiază, urma în esență o astfel de schemă în interpretarea lumii și a celor ce se petrec în ea. Mai mult chiar, pînă și recuzita obișnuită a romanelor cavalerești amintite în *Don Quijote* — vrăjitorii buni și răi, uriașii răi, cavalerii cucernici etc. au în parte ca premisă metafizică a lor o formă a eticii religioase.

Semnificativ e, de bună seamă, și faptul că Don Quijote este religios în cel mai înalt grad cu putință. Cavalerul Tristei Figuri își exprimă nu o dată convingerea că Dumnezeu se amestecă direct și cu dreptate în evenimentele pămîntești.

Avînd în vedere toate acestea, ar fi extrem de interesant de văzut cît de departe merge Cervantes cu critica literaturii de cavalerie. Se mărginește



Scanned with OKEN Scanner

critica aceasta la un protest nemijlocit, fără o intenție filozofică, ori merge cumva pînă la consecințele ei ultime, metafizice ?

Și aici, prologul lui Cervantes ne furnizează indicații prețioase. Vorbind despre intențiile romanului său, autorul spune, între altele, că nu are nevoie de „minuni ale sfinților". Această atitudine a sa Cervantes o explică prin specificul temei literare pe care și-a ales-o. Sfinții nu s-au pronunțat niciodată despre romanele calaverești, așa că scriitorul n-are nevoie să invoce autoritatea lor.

Toate acestea ar suna destul de convingător dacă Cervantes n-ar fi găsit totuși cu cale să spună cîte ceva în romanul său și despre isprăvile sfinților, și încă dintr-o cu totul altă perspectivă ideologică. De pildă, atunci cînd Cardenio își etalează la nunta lui Camacho vicleșugul său cu șișul, scriitorul comentează în felul următor „reacțiile" asistenței : „Toți din jur rămăseseră cu gura căscată, iar unii dintr-înșii, mai mult săraci cu duhul decît mintoși, prinseră să strige din toate puterile : „Minune ! Minune !" *

Dacă vom compara acum această interpretare a scriitorului cu atitudinea față de miracolele sfinților exprimată de el în prolog, vom remarca o diferență caracteristică. Acolo unde părerea sa se exprimă în treacăt, pierzîndu-se oarecum în textul artistic, Cervantes socotește miracolul ca pe o simplă consecință a ignoranței ; pe cînd acolo unde părerile exprimate au un caracter, ca să zicem așa, declarativ și angajant, scriitorul admite existența miracolelor și găsește chiar necesar să explice absența lor din romanul său.

---

* Citatele din roman sînt date după versiunea românească tradusă de Ion Frunzetti și Edgar Papu, Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, II, p. 197, E.L.U., 1965 (n. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

Despre caracterul atitudinii lui Cervantes față de dogmele religioase ne vorbesc și acele pagini din *Don Quijote* în care apare pe scenă personificarea tradițională a răului — diavolul. Să ne amintim numai despre povestea cu licențiatul Toralva, pe care dracii „l-au răpit în vară călare pe un toiag". „Evenimentul" care-l inspiră pe Don Quijote să-și amintească de această poveste reprezintă o vădită zeflemisire a iluziei religioase împărtășite de eroul lui Cervantes.

Iar atunci cînd Don Quijote și Sancho Panza descind la Barcelona, niște strengari strecoară niscai scaieți pe sub coada Rocinantei și a asinului. Atribuind diavolului inspirația acestui act, Cervantes arată cît de în serios ia rolul și existența unuia din cei doi stîlpi ai mitologiei creștine.

Un exemplu clasic de critică mascată a creștinismului se găsește, cum știm, în polemica pe care o poartă Don Quijote cu preotul la începutul cărții a doua. În focul acestei spectaculoase polemici, Don Quijote, pentru a dovedi posibilitatea existenței uriașilor, recurge la un moment dat și la autoritatea *Bibliei*. În *Biblie*, cum se știe, există un episod, în fapt vestigiu al unei epopei vechi ebraice, în care unul din rolurile principale îl joacă uriașul Goliat.

Pînă și unii interpreți de prestigiu ai romanului lui Cervantes [1] refuză să recunoască în această „asociație" biblică a lui Don Quijote un semn al atitudinii sale anticreștine. Este însă greu de presupus că un scriitor care altminteri critică atît de virulent și de zeflemitor credința în uriași ar fi fost dispus — în mod sincer și în adîncul sufletului — să accepte aceeași prejudecată atunci cînd e vorba de *Biblie*. Cu atît mai mult, cu cît în disputa sa cu preotul, tocmai Don Quijote, adeptul „mincinoasei"

[1] Paul Hazard, *Don Quijote de Cervantes*, Paris, 1926, pp. 222, 236.



Scanned with OKEN Scanner

literaturi cavalerești, semnalează similitudinea dintre cărțile sfinte și cărțile de cavalerie.

Este cît se poate de simptomatic că eroul lui Cervantes apelează în această împrejurare la dogma infailibilității *Bibliei*. În acest fel, autoritatea Sfintei Scripturi este foarte explicit pusă sub semnul îndoielii. Critica pe care autorul o face credinței în diavol și în miracole se întregește în chip logic cu critica veridicității operei în care diavolii și miracolele joacă unul din rolurile principale.

Oricît de atent am citi romanul lui Cervantes, nu vom întîlni în el nici un episod care să fie explicat prin intervenția vreunui factor supranatural. Iar acolo unde analiza unei acțiuni se situează prin firea lucrurilor în vecinătatea metafizicii, scriitorul ne sugerează interpretări pătrunse de spiritul materialismului vulgar.

Lucrul se vede deosebit de limpede la începutul și la sfîrșitul romanului, cu prilejul descrierii celor două „evenimente" decisive pentru destinul eroului principal. Nebuniei lui Don Quijote, Cervantes îi găsește, de pildă, un substrat fiziologic. Eroul său „își trecea nopțile toate citind, din amurgul serii și pînă-n revărsatul zorilor, și toate zilele, de cum se lumina și pînă ce se-ntuneca ; și așa, din prea mult citit și din prea puțin dormit, i se uscară creierii, încît își pierdu mințile". *

În același spirit realist caută scriitorul și cauzele din care s-a tras moartea eroului său. Cervantes, ce-i drept, admite într-un loc că lui Don Quijote i-a venit sfîrșitul și „fiindcă așa a poruncit cerul", dar, paralel cu acesta, ne dă și o explicație funciar diferită. Înfrînt în faimosul duel cu Cavalerul Oglinzilor, Don Quijote se cufundă într-o stare de spirit sumbră și posacă, după care moartea intervine ca o consecință firească. Asemănător explică

* Ibidem, I, p. 75.

sfîrșitul eroului lui Cervantes și medicul care l-a tratat, și tot așa gîndesc și ceilalți actori ai romanului pe care imaginația scriitorului i-a adunat în această clipă la căpătîiul bolnavului.

Pînă și scurtul interval de luciditate dinaintea morții lui Don Quijote este explicat de Cervantes cu aceeași sobrietate. Don Quijote însuși explică această schimbare petrecută cu el prin grația divină, dar pentru cei ce se aflau în preajma lui, „unul din semnele după care înțeleseră că nu mai avea mult de trăit fu faptul că se schimbase atît de lesne dintr-un smintit într-un om în toate mințile". *

Cît este de judicioasă și de întemeiată pe experiență această observație a lui Cervantes, se poate vedea din faptul că și astăzi găsim în manualele de psihiatrie informația că în unele cazuri de tulburări psihice grave survin înaintea morții scurte momente de luciditate în care bolnavul cronic de pînă atunci redevine aproape normal.

Toate acestea ne sugerează ideea că scriitorul, care, disimulat și cu precauție, dar consecvent totuși, respinge orice intervenție a forțelor supranaturale, respinge și existența personificării lor supreme. Cine îl neagă pe diavol nu-l va nega oare și pe Dumnezeu ?

Se înțelege că nu avem declarații exprese ale scriitorului care să arunce lumină asupra acestei probleme. În epoca sa nimic nu era mai riscant decît exprimarea îndoielii în ce privește existența Atotputernicului și — ceea ce e în esență același lucru — înțelepciunea sa în guvernarea universului. Dar în roman există un număr de locuri în care transpare atitudinea lui Cervantes față de acest aspect fundamental al problemei religioase.

Eliberîndu-i pe ocnași, Don Quijote își legitimează fapta prin considerentul că cerul îi pedep-

* Ibidem, II, p. 641.



Scanned with OKEN Scanner

seşte pe cei păcătoşi şi că, deci, judecarea şi osîndirea la cazne a fiinţelor omeneşti trebuie lăsate în seama Domnului. Numai că prima îndeletnicire de care s-au apucat ocnaşii sloboziţi a fost să-l bombardeze cu pietre pe eliberatorul lor. În acest caz, nebunia lui Don Quijote corespunde aplicării logice a ideii atotputerniciei divine, cu toate consecinţele ce decurg din ea.

În sprijinul acestei interpretări găsim în romanul lui Cervantes un loc ce conţine un fel de parafrază ironică a *Bibliei*. Scriitorul pune această parafrază în gura lui Don Quijote, care-l consolează pe scutierul său Sancho cu astfel de vorbe : „Dar ce să-i faci, Sancho bunule ! Urcă-te pe măgar şi vino după mine, căci Dumnezeu, care are grijă de toate, n-are să ne uite, mai cu seamă pe noi, care-l slujim cît putem, căci el nu uită nici gîngăniile văzduhului, nici viermişorii pămîntului, nici mormolocii apelor, şi-i atît de milostiv, încît încălzeşte, cu soarele lui, şi pe cei buni şi pe cei răi şi trimite ploaie şi celor drepţi şi celor nelegiuiţi“. *

Această parafrazare ironică a *Bibliei* intervine în momentul cînd scriitorul numai ce şi-a confruntat eroul cu o realitate cum nu se poate mai dură şi mai crudă. Din perspectiva unei asemenea confruntări apare naivă şi neconvingătoare viziunea lui Hristos despre Dumnezeul atotputernic sub a cărui ocrotire se află pînă şi vrăbiile ; pînă şi crinii cîmpului, care „nu trudesc şi nici nu torc, dar fiecare din ei e înveşmîntat mai frumos decît împăratul din Ierusalim în toată slava lui“.

În felul acesta, deci, credinţa în dreapta cîrmuire a lumii de către o „forţă superioară“ devine, în expresia ei teoretică, o parodie, iar în aplicarea ei practică — o nebunie.

---

* Ibidem, I, p. 233.



Scanned with OKEN Scanner

Trebuie examinată însă și acea dimensiune specific etică a ficțiunii, pe care scriitorul o supune unei critici camuflate în formulările sale teoretice.

Părerea lui Cervantes despre natura umană se vede și din unele remarci ale sale făcute oarecum în treacăt. Bunăoară, zugrăvind „atitudinea" tînărului poet Don Lorenzo față de elogiile pe care i le aduce Don Quijote, scriitorul observă că măgulirea are atîta putere, încît omul o acceptă și atunci cînd vine din partea unui nebun notoriu. Don Lorenzo a avut suficiente posibilități să constate cît de tulburată e mintea lui Don Quijote, dar aceasta nu-l împiedică defel să savureze complimentele pe care i le face cavalerul. Nu vom exagera spunînd că această remarcă a lui Don Quijote este o apreciere dintre cele mai cinice la adresa naturii umane în general.

Unele din aventurile Cavalerului Tristei Figuri dovedesc că observațiile sarcastice ale lui Cervantes la adresa slăbiciunilor omenești nu sînt numai reflecții rostite în treacăt și într-o doară.

Aventura probabil cea mai cinică din întreg romanul o constituie încercarea lui Don Quijote de a-i potoli pe țăranii porniți să se răzbune pe vecinii lor. Străduindu-se să-i aducă la gînduri mai bune pe acești oameni răzbunători, eroul lui Cervantes le expune pe scurt un întreg program religios.

Pentru noi e deosebit de interesant faptul că acest program cuprinde o apreciere optimistă a posibilităților omului pe plan moral, apreciere sprijinită pe autoritatea *Bibliei*. După ce amintește tradiționalul îndemn al lui Hristos, după care omul trebuie să-l iubească pe aproapele său ca pe sine însuși, Don Quijote susține că transpunerea în viață a acestui imperativ nu reprezintă o problemă deosebită, făcînd aluzie la următorul pasaj din *Evanghelia* după Matei, cap. 11 : „Veniți la mine toți cei trudiți și împovărați, și Eu vă voi da odihnă. Luați



Scanned with OKEN Scanner

jugul Meu asupra voastră, și învățați de la Mine, căci eu sînt blînd și smerit cu inima ; și veți găsi odihnă pentru sufletele voastre. Căci jugul meu este bun, și sarcina Mea este ușoară".

Iată însă că ceea ce urmează după predica lui Don Quijote infirmă drastic viziunea evanghelică asupra naturii umane. Țăranii ofensați tăbară cu pietre asupra propovăduitorului iubirii creștine și astfel se vădește că jugul lui Hristos nu e blînd și că povara lui nu e ușoară.

Această idee, care va învia după mulți ani în Marele Inchizitor al lui Dostoevski, este argumentată mai departe de Cervantes și pe exemplul lui Don Quijote însuși. Cît de decepționat era scriitorul de valoarea morală a ființei umane se vede din faptul că — în pofida oricărei continuități psihologice — îl face laș pînă și pe eroul său principal, Cavalerul Leilor. Același Don Quijote care, în cutezătoarea sa nebunie, se gîndise să lupte cu așa-zisul Rege al animalelor, fuge din fața țăranilor înfuriați, lăsîndu-l la ananghie pe Sancho Panza.

O asemenea deviere esențială în zugrăvirea „caracterului" eroului principal nu se explică altfel decît prin nevoia irezistibilă a scriitorului de a-și rosti gîndul său cinic despre om. Gîndul acesta, care rezumă totodată într-un mod foarte simplu întreaga antropologie a lui Cervantes, îl formulează Sancho Panza. Adresîndu-se stăpînului său după ce acesta îl abandonase în chip laș și după ce a ascultat în prealabil alocuțiunea acestuia despre curaj, Sancho spune : „Pe cinstea mea, mărite stăpîne al meu, văd că de răul altuia iute te tămăduiești...". *

La toate acestea se cere adăugat încă un detaliu. Discutînd cu Don Quijote, Don Lorenzo își exprimă la un moment dat următoarea părere : „Mă îndoiesc

* Ibidem, II, p. 261.



Scanned with OKEN Scanner

și că or fi fost odinioară, și că mai sînt și astăzi cavaleri rătăcitori împodobiți cu atîtea virtuți".

Nu încape îndoială că prin gura lui Don Lorenzo vorbește însuși Cervantes. Criticînd poetica romanelor cavalerești ca pe o poetică a născocirii, scriitorul critică, așadar, și născocirile pe plan etic. În acest sens, poetica lui Cervantes este, am zice, cu adevărat o poetică a adevărului.

Trebuie însă avut în vedere că Cervantes, negînd posibilitatea realizării idealului moral, nu neagă și valoarea lui ca atare. De fapt, autorul lui *Don Quijote* pledează pentru un adevăr care este dureros. Imaginea realității pe care Cervantes o opune viziunilor din romanele cavalerești este urîtă și dezolantă.

Lucrul acesta se vădește cel mai pregnant în felul cum e descrisă dragostea lui Don Quijote față de Dulcinea del Toboso. În Dulcinea, îndrăgostitul ei platonic vede, potrivit propriilor lui cuvinte, femeia așa cum ar trebui să fie și cum există în romanele cavalerești. Acestei imagini despre femei, Cervantes îi opune o „realitate" pe care Don Quijote o zugrăvește lui Sancho în următoarele cuvinte: „Nici două zile n-au trecut de cînd ai văzut cu ochii tăi frumusețea și gingășia Dulcineii celei fără de seamăn în lume, în toată plinătatea ei și în toată întocmirea ei firească, pe cînd eu am văzut-o în hidoșenia și bădărania unei țărănci necioplite, cu ochii urduroși și gura puturoasă". *

Teza fundamentală, deși tacită, a poeticii lui Cervantes ar putea fi redată prin cuvintele gînditorului care a spus : adevărul e urît.

Această teză înmănunchează toate celelalte componente ale revoltei scriitorului împotriva romanelor cavalerești. Cavalerii cu suflet nobil ce colindă lumea împărțind dreptate, fecioarele caste, uriașii

---

* Ibidem, II, p. 140.

răi și vrăjitorii buni — toate acestea constituie o lume inventată, dar în primul rînd înfrumusețată. Ținta criticii lui Cervantes nu este, deci, atît invenția, cît înfrumusețarea.

Dezolat de natura umană și de dreptatea umană, scriitorul atacă toate amăgirile din planul etic. După legea psihologică a difuziunii, mînia lui nimicitoare se îndreaptă împotriva tuturor formelor de înfrumusețare, fără deosebire. Cu cît înfrumusețarea este mai naivă și mai îngroșată, cu atît este, firește, mai puternică mînia scriitorului. Așa se și poate explica faptul că o formă naivă, grosolană și concretă de înfrumusețare — romanul cavaleresc — a devenit obiectul principal al criticii lui Cervantes.

Dintr-o perspectivă obiectivă, antropologia lui Cervantes are un caracter nihilist. Făuritorul acestei antropologii refuză, de fapt, să moralizeze. În acest sens, el nu este sincer atunci cînd afirmă indirect că, ruinînd prestigiul literaturii cavalerești, a fost călăuzit de dorința de adevăr. Străduința lui Cervantes de a arăta că adevărul e hidos nu este consecința vreunei intenții pedagogice. În spatele ei se ascunde o patimă — patima distrugerii.

Cum însă în prim-planul atenției cititorului stă istoria comică a lui Don Quijote, impresia nemijlocită pe care o lasă opera nu poate fi marcată în chip dominant de toate acele simptome ale nihilismului despre care am vorbit.

*Don Quijote* este, înainte de toate, o operă artistică. „Caracterul“ eroului principal este astfel conceput încît nu permite generalizări nihiliste exprese, ceea ce se explică și prin talentul literar al scriitorului ; în primul rînd prin specificitatea acestui talent. Don Quijote, de bună seamă, nu este întruchiparea abstractă a ideilor de bine și de dreptate ; în caz contrar, nu ar fi fost un personaj literar. Tot așa, el nu este nici o întruchipare abstractă a tipului de om drept care pătimește în lupta sa cu o lume



Scanned with OKEN Scanner

ostilă, căci dacă ar fi așa, nu ar fi un personaj comic.

Toate generalizările care urmăresc să ni-l prezinte pe Don Quijote drept un simbol al unui ideal etic sînt, între altele, și rodul nesocotirii caracterului specific comic al operei lui Cervantes și sînt clădite, în ultimă instanță, pe calea unor reflecții ulterioare și nu pe baza impresiilor nemijlocite și proaspete. [1]

Reflecțiile subsecvente de acest fel conduc la diferite interpretări arbitrare a căror absurditate a fost involuntar subliniată de Miguel de Unamuno. După el, dacă Don Quijote e o întruchipare concretă a idealului, atunci creatorul lui, Cervantes, care îl batjocorește, e un filistin mărginit à la Samsón Carrasco.

Dar atunci ar fi de neînțeles cum a putut să fie un asemenea scriitor creatorul unui Don Quijote astfel conceput. Unamuno înlătură contradicția aceasta recurgînd la teza și mai inacceptabilă a absolutei autonomii a eroului principal al romanului lui Cervantes față de personalitatea scriitorului. Grație acestui fapt, filozoful spaniol trece cu vederea abaterea evidentă de la continuitatea chipului eroului lui Cervantes în episodul cu fuga, fiindcă altminteri ar fi nevoit să admită că *Don Quijote* este totuși opera imaginației artistice a lui Cervantes [2].

---

[1] Acest mod de interpretare a chipului lui Don Quijote și-a căpătat expresie mai ales în scrierile unor gînditori de orientare simbolistă (a se vedea, de exemplu, *Polnoe sobranie socinenii Dimitria Segheevicia Merejkovskogo*, vol. XVIII, M., 1914, p. 217.)

[2] Cf. Miguel de Unamuno, *La vie de Don Quichotte et de Sancho Pança d'après Miguel de Cervantes Saavedra*, Paris, 1955, pp. 220-221, 242. Se înțelege că Unamuno nu și-a formulat nicăieri în mod explicit părerea așa cum o prezentăm aici. Ea constituie numai premisa intelectuală neenunțată a cărții sale.



Scanned with OKEN Scanner

Trebuie îndeosebi avut în vedere că factorul artistic se suprapune cu unele tendințe specific nihiliste ale operei lui Cervantes. Astfel, de pildă, confruntarea destructivă a viziunii lui Don Quijote despre femeie cu „realitatea" vulgară și urîtă produce un efect comic. Numai în unele locuri, acolo unde scriitorul vorbește în numele său, sau acolo unde, zugrăvind lașitatea lui Don Quijote, rupe continuitatea literar-psihologică a operei, tendința nihilistă răzbate la suprafață în mod foarte evident.

Rolul factorului artistic în concilierea aparentă a diferitelor tendințe prezente în personalitatea lui Cervantes ar fi o temă generoasă pentru o lucrare separată. Aici ne vom mărgini să trasăm numai în linii foarte sumare contururile de bază ale acestei teme. Specificitatea și dimensiunile talentului său artistic i-au permis lui Cervantes să evite în majoritatea cazurilor o confruntare prea vizibilă între tendința pedagogică și cea nihilistă. Obiectul criticii sale pedagogice — romanele cavalerești — și concepția „caracterului" lui Don Quijote au fost astfel alese încît să poată fi luate și drept o parodie cu o viză ideologică relativ limitată, ce are, în ultimă instanță, un scop „constructiv".

În plus, tendința nihilistă direct exprimată a lui Cervantes însuși se suprapune cel mai adesea cu concepția artistică a operei, putînd fi înțeleasă, de aceea, și ca rezultatul exclusiv al unei imaginații creatoare de inspirație comică.

În schimb, remarcile autorului inserate în textul romanului, aluziile critice mascate la adresa lipsei de realism a normelor religioase și morale, apoi viziunea realității cu care se confruntă Don Quijote și, în fine, rupturile rare dar extrem de caracteristice ale continuității psihologic-artistice în chipul eroului



Scanned with OKEN Scanner

principal dezvăluie cititorului atent [1] existența unei idei nihiliste ascunse.

Don Quijote reprezintă o rezolvare artistică genială a unei probleme ce i s-a pus scriitorului într-un cadru social-politic determinat, cadru căruia aici, din păcate, nu-i putem consacra o analiză mai amplă [2].

Natura obiectivului ideologic [3] al lui Cervantes și rezolvarea artistică găsită de el ne oferă răspunsul final la întrebarea pe care am pus-o încă la început, și anume : unde se situează *Don Quijote* în spațiul larg dintre corespondențele de tip „hamletian" și cele de tip „dantesc" ? Pe temeiul a tot ce am stabilit pînă aici, putem spune că romanul lui Cervantes corespunde unei structuri de personalitate determinate. Este vorba de personalitatea unui nihilist ce ține mereu în rezervă o posibilitate de retragere pedagogică, dar căruia activitatea lui critică aparent bine-intenționată și „constructivă" îi ser-

---

[1] Firește, cu condiția ca acest cititor să nu fie stăpînit de anumite prejudecăți ideologice. Mulți dintre interpreții cucernici ai lui *Don Quijote* nu văd, sau nu vor să vadă intenția „destructivă" a romanului.

[2] Thomas Mann susține că Cervantes, bătîndu-și joc de Don Quijote își rîde de sine însuși. Această remarcă, de care dealtfel Mann se dezice indirect în aceeași carte în care a enunțat-o, este greșită — pentru motivul că Don Quijote, cum am văzut, nu este simbolul unui ideal moral, ci un personaj literar concet, comic. Dar e drept că zeflemisirea de către Cervantes a valorilor etice poate fi socotită ca o formă de autodistrugere. În acest sens există și la Cervantes acea „savurare perversă a pesimismului" despre care a scris Ortega y Gasset (*Meditationen über Don Quijote*, Stuttgart, 1959).

[3] Cuvîntul „obiectiv" nu e folosit aici în sens riguros. Într-o lucrare separată s-ar putea arăta că Cervantes rezolvă în mod spontan și „inconștient" anumite probleme din sfera ideologicului, pierzîndu-le chiar din vedere în unele aspecte ale romanului, furat de jocul imaginației sale dezlănțuite în registrul comic.



Scanned with OKEN Scanner

veşte cel mai adesea numai ca acoperire pentru cealaltă activitate, dizolvantă.

O astfel de personalitate nu are în ea nimic ce nu ar fi deja conținut în formele extreme ale tipurilor nihilist și pedagogic. Nou e doar faptul că o asemenea făptură hibridă are pentru aproape fiecare act nihilist al său un fel de alibi pedagogic.

În încheiere, să ne imaginăm că un nihilist aparținînd tipului „pur" ar fi pus să aleagă între *Hamlet* și *Don Quijote*. E foarte probabil că ar opta pentru drama lui Shakespeare, însă nu fără o anume ezitare.

Un nihilist de tipul acesta n-ar putea să nu simtă că și romanul lui Cervantes ascunde un spirit dizolvant. De la *Divina comedie* la *Hamlet* este o prăpastie ; de la *Qon Quijote* la *Hamlet* distanța nu e mare. De aceea, atunci cînd cititorul orientat destructiv ajunge la acele locuri din opera lui Cervantes în care se folosesc cuvinte ca „vis" și „minciună", el va simți că în ele ticăie, tainic și discret, ritmul otrăvit al suspinului hamletian : „Să mori — să dormi, nimic mai mult".

*1961.*

Scanned with OKEN Scanner

# FILOZOFIE ȘI NEVROZĂ ÎN «ÎNSEMNĂRI DIN SUBTERANĂ»

„Maşa zace pe masă. Am s-o revăd oare pe Maşa ?“

„MAȘA ZACE PE MASĂ. AM S-O REVĂD OARE pe Maşa ?“ Aceste două propoziții au fost scrise de F. M. Dostoevski la moartea primei sale soții.

Ele sună cel puțin enigmatic. Ai zice, citindu-le, că Dostoevski nu e tocmai sigur dacă sufletul lui se va întîlni vreodată cu sufletul Mariei Dmitrievna.

Scepticismul acesta față de posibilitatea vieții de dincolo de mormînt îl cuprinde pe Dostoevski într-un moment cînd lucrul la *Însemnări din subterană* nu fusese încă terminat. Judecînd însă după o scrisoare a scriitorului către fratele său, *Însemnările din subterană* își propuneau să dovedească „necesitatea credinței în Hristos“, iar dacă lucrul acesta nu era totuși atît de evident, de vină era — potrivit spuselor lui Dostoevski — cenzura, care suprimase tocmai acele pasaje care conțineau o pledoarie fățișă în favoarea principiilor religioase.

Simțim ceva ciudat chiar și în modul în care și-a formulat Dostoevski scepticismul. O deznădejde extremă apare exprimată discret, fără urmă de patetism. O tonalitate emoțională enigmatică, unică, învăluie cele trei cuvinte, aproape imperceptibil.



Scanned with OKEN Scanner

## Filozofia «Însemnărilor din subterană»

Filozofia *Însemnărilor* este marcată în așa măsură de caracterul ei polemic, încît se cere expusă la un loc cu filozofia „egoismului rațional", cu care scriitorul polemizează. Personajul principal din *Însemnări* definește această filozofie, foarte veche de altfel [1], după cum urmează : „O, spuneți-mi, cine a declarat, cine a spus întîia oară că omul comite mîrșăvii din pricină că nu-și cunoaște interesele adevărate ? Dacă i s-ar lumina mintea, dacă i s-ar deschide ochii asupra intereselor sale adevărate, normale, omul n-ar mai comite mîrșăvii ; ar deveni imediat bun și nobil, deoarece luminat fiind și cunoscîndu-și interesele, ar vedea că binele nu-i decît propriul lui interes ; și, știut este, nimeni nu poate acționa cu bună știință împotriva propriilor interese..." *.

Această concepție despre natura umană se sprijină pe axioma cuprinsă în partea finală a frazei citate. De aceea, eroul *Însemnărilor* își îndreaptă întreaga sa argumentare împotriva acestei axiome, căutînd să o infirme. În experiența cotidiană — consideră el — oamenii ne apar ca niște făpturi care lucrează în mod conștient împotriva propriilor lor interese. Despre istoria umană orice se poate spune, numai că este rațională, nu. Există, prin urmare, ceva ce-i este omului mai scump, mai necesar și ca atare mai folositor decît folosul lui personal. Acest ceva este „vrerea de-sine-stătătoare". Voința auto-

---

[1] „Căci nimeni, doară, nu s-ar lăsa convins să facă ceva care nu ar avea drept urmare mai multă bucurie decît durere" (Platon, *Legile*).

* F. M. Dostoevski, *Opere*, vol. 4, Editura pentru literatură universală, București, 1968, pp. 142-143. Toate citatele din *Însemnări din subterană* sînt date după această ediție. (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

nomă, nu voința rațională, căci omul nu o dată vrea și lucruri contrare propriilor lui interese.

După cum se vede, filozofia subteranei pornește și ea de la o axiomă: de la voința umană ca atare. Pentru a-i dovedi valabilitatea, filozoful subteranei recurge la o străveche stratagemă logică : el dezvoltă pînă la capăt consecințele aserțiunii contrare. Dacă s-ar găsi o formulă pentru voința noastră, aceasta ar înceta să mai fie ceea ce este ; căci „unde-i hazul, dacă voiești conform tabelului ?“. De altfel, a voi în mod rațional înseamnă a raționa, și nu a voi.

Lipsit de voință, omul ar fi aidoma unei claviaturi de pian la care cîntă legile naturii. Spre deosebire de rațiune, voința exprimă personalitatea totală, deci, personalitatea pur și simplu. A suprima voința înseamnă a suprima ceea ce omul are mai de preț : individualitatea sa. La eventuala obiecție a utilitariștilor, că nu ar fi vorba de negarea voinței, ci doar de punerea ei de acord cu adevăratele interese ale omului și cu legile naturii, eroul din subterană răspunde din nou ducînd pînă la capăt consecințele ce decurg din ea : ceea ce se pune de acord cu legile naturii este inexorabil, aidoma lor, iar inexorabilul și voința se exclud; căci „doi ori doi fac și fără voia mea patru“.

Mai rămîne acum de smuls din mîinile adversarului și ultimul argument — acela că rațiunea și știința tind spre scopul final al tuturor oamenilor — bunăstarea generală. Scopul acesta, desemnat de eroul principal al *Însemnărilor* prin expresia „palatul de cleștar“ (expresia însăși, după cum se știe, aparține taberei adverse) se discreditează prin însuși faptul de a fi un scop. Omul e o ființă căreia îi place procesul urmăririi unui scop, nicidecum însă și scopul ca atare. În afară de aceasta, experiența istorică, ba chiar și cea cotidiană, ne arată



Scanned with OKEN Scanner

că omului „uneori suferința îi place teribil, pînă la pasiune".

Cuvîntul „suferință" are aici o semnificație foarte largă. Suferința este nu numai actul pătimirii, ea cuprinde deopotrivă îndoiala, negația, distrugerea, haosul. De aceea sună ca o concluzie firească a filozofiei subteranei următoarea declarație a autorului ei fictiv : „...Sînt convins că omul nu va renunța niciodată la adevărata suferință, adică la distrugere și haos".

Filozofia subteranei ne apare, astfel, nu numai ca o critică a unui anumit program de înfăptuire a bunăstării umane, ci și ca o critică a oricărui asemenea program.

Există, totuși, critici care contestă îndreptățirea acestei concluzii, cu argumente demne de atenție. Unul din ei, K. Mociulski [1], atrage atenția — între altele — asupra următoarei fraze rostite de eroul lui Dostoevski : „Poate că m-am și înfuriat că printre clădirile voastre nu există încă nici una în fața căreia să nu-ți vină să te strîmbi".

Capitolul zece al *Însemnărilor*, din care este luată această frază, arată, într-adevăr, că eroului principal „palatul de cleștar" îi repugnă nu atît pentru faptul că e un palat, cît pentru faptul că este un „coteț oarecare". Cu toate acestea, întrebarea : unde urmează să fie căutat adevăratul „palat de cleștar" al eroului subteranei ? rămîne în continuare deschisă.

După părerea lui Mociulski, răspunsul la această întrebare ni-l dă scrisoarea deja menționată a lui Dostoevski, din care se vede, mai întîi, că în opinia scriitorului acest capitol al zecelea al *Însemnărilor* cuprinde ideea de bază a operei. Cenzorii însă — spune Dostoevski — au mutilat această idee,

[1] K. Mociulski, *Dostoevski, jizn i tvorcestvo*, YMCA, press, Paris, 1947.

suprimînd pasajele în care se argumentează pentru „necesitatea credinței în Hristos“ și lăsînd în schimb pe cele aparent blasfemitoare. Pornind de aici, Mociulski conchide că toate cinismele din *Însemnări* erau menite doar să servească „pentru contrast“, adică în așa fel încît pe fondul lor să iasă mai pregnant în evidență programul religios al cărții. Programul acesta, din păcate, nu-l avem — grație cenzurii —, însă este de presupus — după Mociulski — că Dostoevski a pus la baza lui „acea idee adîncă a frăției“ ce apare într-o scrisoare anterioară *Însemnărilor din subterană*.

Dar chiar dacă un asemenea program religios nu există, există în schimb ceva ce, după părerea lui Mociulski, poate fi socotit modelul sau chiar esența lui. Mociulski citează un pasaj din jurnalul lui Dostoevski, unde se spune că după Hristos pentru om nimicirea propriului „eu“ și sacrificarea acestui „eu“ pentru toți și pentru fiecare fără deosebire, a devenit idealul suprem. „Acesta și este raiul lui Hristos“ — spune explicit Dostoevski. Este sigur, așadar, că dată fiind coincidența în timp, religia *Însemnărilor* nu putea fi, în esență diferită de cea pe care o găsim în jurnalul lui Dostoevski. Raiul etic al lui Hristos ar fi, astfel acel veritabil „palat de cleștar“ după care tînjește filozoful subteranei.

S-ar zice că avem acum, în fine, tabloul veridic al sistemului antropologic din *Însemnări*. Totuși, dacă din perspectiva scrisorii citate a lui Dostoevski mai aruncăm o privire asupra acestei cărți, vom observa că profilul ei filozofic nu este încă suficient de clar. Capitolul unsprezece al *Însemnărilor* — deci capitolul care urmează imediat celui ce cuprinde ideea de bază a operei — începe cu constatarea că este cel mai bine „să nu faci nimic“ și cu exclamația: „Trăiască subterana !“.



Scanned with OKEN Scanner

Nu este oare ciudat ca, după ce, în versiunea inițială a cărții, va fi fost expusă argumentația religioasă despre care vorbește Mociulski, eroul lui Dostoevski să se reîntoarcă dintr-o dată la punctul din care a plecat ? Ce-i drept, acest elogiu reluat al subteranei nu este susținut cu argumente, dar în schimb imediat după el reapare o temă ce ocupa în capitolele scrise anterior un loc dintre cele mai importante. Eroul *Însemnărilor* declară dintr-o dată că nici subterana nu e „lucrul cel mai bun". „Ducă-se naibii și subterana !" exclamă el și continuă : „Ba, aș zice, mai bine-ar fi dacă măcar aș crede ceva din tot ce am scris pe-aci".

Este locul să amintim cum a evoluat această temă în cugetările de pînă aci ale personajului principal din *Însemnări*. Eroul lui Dostoevski declară că incapacitatea sa de a crede în ceva izvorăște dintr-o particularitate — dacă se poate spune așa — a „mentalității subterane". Este vorba de faptul că în filozoful subteranei funcția cognitivă s-a dezvoltat în dauna celei acționale, și stă în firea cunoașterii să nu se oprească la cauzele imediate, care, de obicei, sînt secundare. Însăși natura cunoașterii cere ca în căutarea cauzelor să se meargă mereu mai departe, ceea ce, firește, înseamnă de fapt că la cauzele prime nici nu se ajunge vreodată.

Omul din subterană nu e în stare să găsească un imbold pentru acțiune nici măcar în emoțiile sale. El ar putea, bunăoară, să se răzbune din răutate ; căci răutate, cel puțin, are din belșug ; dar, sub imperiul acelorași legi ale cunoașterii, răutatea este supusă analizei și, în calitate de motiv derivat, anulată. Dealtminteri, procesul analizei duce prin el însuși la dizolvarea tuturor emoțiilor posibile.

Așadar, eroul subteranei derivă problema cunoașterii dintr-o constituție psihologică specifică, în



Scanned with OKEN Scanner

timp ce problema voinței o atribuie întregii naturi umane ca atare. Ar fi însă greșit să credem că eroul lui Dostoevski nu vede nici o legătură mai adîncă între aceste probleme. Nihilistul subteranei resimte extrem de dureros neputința sa în cîmpul acțiunii. Îl persecută gîndul că și neputința lui este rezultatul unor legi naturale, că derivă din constituția lui și că, tocmai de aceea, reprezintă un lucru împotriva căruia el nici nu poate măcar să se revolte.

Conștiința ineluctabilității legilor naturale îl încătușează pe eroul *Însemnărilor* în punctul în care e cel mai sensibil. Mai are vreun sens, bunăoară, să ripostezi la o jignire pe care ți-o aduce un om de acțiune, cînd ești convins că te-a jignit, așa zicînd, în virtutea legilor naturii ? Filozoful subteranei începe numaidecît să analizeze jignirea ce i s-a adus și ajunge, firește, la concluzia că ea este ceva ca un fatum, ca o durere de măsele, ca un zid, adică ceva condiționat și inevitabil. Și ce poți face împotriva unei realități ineluctabile ?

Mai mult încă, în urma analizei se vădește că pentru toate acestea nimeni nu e vinovat — că doar nu pot fi învinuite niște legi ale naturii ; adică ceva ce este inconștient și inevitabil. Dar nevoia de a învinui pe cineva nu dispare prin aceasta, căci „deși sînt legi ale naturii, ele acționează strîmb".

Toate acestea înseamnă că eroul subteranei se află într-o stare de spirit specifică și că dintr-o asemenea stare decurg cu necesitate două tendințe : întîi, dorința de a lichida cea ce în mod atît de penibil și de dureros încătușează acțiunea — ineluctabilitatea legilor naturale. În al doilea rînd, aspirația neistovită spre ceva pozitiv, spre ceva solid, de care omul să se poată sprijini fără îndoială și ezitări. Eliberarea de ineluctabil, glorificarea voinței reprezintă, așadar, o compensație *sui generis* pentru eroul *Însemnărilor din subterană*.



Scanned with OKEN Scanner

Numai că, prin firea lucrurilor, această compensație nu poate fi deplină ; căci voința pură (voința ce nu constă în a voi ceva determinat) nu potolește marea sete a eroului subteranei după ceva sigur și neclintit. De aceea spune eroul *Însemnărilor* că, la drept vorbind, nu a crezut niciodată în filozofia sa nihilistă. Încît dacă filozofia lui nihilistă ar trebui să servească drept un contrast calculat pentru întemeierea unui sistem religios, ce sens ar avea recunoașterea că nihilismul este ceva în care el nu poate să creadă ? Cu atît mai mult, cu cît această recunoaștere vine după o argumentație religioasă desfășurată deja în capitolul zece.

Reafirmarea îndoielii apare ca o continuare firească a cuvintelor citate mai înainte ale eroului lui Dostoevski : „...nu subterana e mai bună, ci altceva, cu totul altceva, ceva după care-mi arde buza, dar nu-l pot dibui nicicum !“. Aceasta este, poate, singura frază din *Însemnări* care nu are o tonalitate sarcastică. Nu se poate, pînă la urmă, să nu sesizăm o consonanță între *Însemnările din subterană* și o anume năzuință spre ceva pozitiv, prezentă la Dostoevski. Să ne amintim de acea scrisoare în care scriitorul spune că este și el un copil al secolului său frămîntat de îndoieli și că este convins, pe deasupra, că așa va rămîne pînă la moarte.

Pînă și tema cunoașterii așa cum e dezvoltată în *Însemnări*, amintește de anumite particularități ale personalității lui Dostoevski. Introvertirea, ca temelie psihologică pe care evoluează reflecțiile eroului subteranei despre cunoaștere și necredință, își are corespondentul în incontestabila și extrema introvertire a autorului *Însemnărilor*.

Toate acestea nu sînt însă, bineînțeles, suficiente pentru a trata *Însemnările* drept o operă eminamente nihilistă, fără nici un fel de filon etic sau religios. Pentru a duce pînă la capăt rezolvarea



Scanned with OKEN Scanner

acestei probleme, este necesar să examinăm partea „practică“ a *Însemnărilor din subterană;* căci așa cum în general teoria se verifică prin fapte, teoria subteranei se cere verificată prin practica ei.

## Filozofie și nevroză în «Însemnări din subterană»

Pentru o confruntare între teoria și practica filozofului subteranei, cel mai semnificativ este, după toate aparențele, ultimul episod al cărții. Să reamintim pe scurt structura psihologică a acestui episod. Eroul *Însemnărilor* este jignit și umilit de către Zverkov și compania, ceea ce dă naștere în el dorinței de a jigni și umili, la rîndul său, pe cineva („putere, putere vroiam atunci“). Obiectul acestei dorințe a lui devine prostituata Liza. Filozoful subteranei își bate joc de prostituata încă nedecăzută, atîțînd în ea repulsia față de situația în care se află.

Cu toate acestea, cel puțin într-o oarecare măsură și pentru un timp, în eroul lui Dostoevski își face loc și ceva „pozitiv“. El își expune unele din „ideile“ sale cu pronunțat caracter etic și religios, ceea ce provoacă în Liza — după o scurtă rezistență — o adîncă tulburare și un plîns răscolitor. Zguduit pe neașteptate de această reacție neobișnuit de violentă, eroul *Însemnărilor* îi dă Lizei adresa sa, făcînd astfel tocmai lucrul de care se temea cel mai mult. Ambianța în care trăiește el contrastează cît se poate de neplăcut cu figura eroică pe care o afișează în fața sentimentalei prostituate. De aceea, mai tîrziu, cînd ea își face apariția acolo, el revarsă asupra ei toată furia propriei sale umiliri.

Eroul lui Dostoevski are acum un „acces de isterie“, Liza trebuind să-și asume față de el rolul celui care consolează. Acesta este pentru el un nou motiv de a se simți umilit, cea ce-l face s-o posede



Scanned with OKEN Scanner

pe Liza cu un sentiment ce „seamănă aproape cu o răzbunare".

Dar, odată dorința potolită, introvertirea și dezgustul se înstăpînesc din nou. Eroul lui Dostoevski nu mai dorește acum decît un singur lucru : să plece Liza. Și exact în clipa cînd prostituata pleacă, filozoful subteranei îi pune în mînă bani. După aceea urmează, firește, regretul, dar Liza a plecat deja și episodul dobîndește ca tîlc glorificarea ofensei („ofensa doar e purificare ; e conștiința cea mai usturătoare și mai dureroasă") și a suferinței („ce este de preferat : fericirea banală, ori suferințele sublime ?").

Așa cum este, această poveste constituie, în multe din punctele ei esențiale, o continuare logică a operei teoretice din *Însemnări*. Individualismul și destrucția, cinismul și dezabuzarea „omului subteranei" își dobîndesc în ea expresia practică. Durerea pricinuită de ciocnirea cu lumea din afară, ca element esențial al introvertirii, reprezintă în același timp temelia pishologică pentru individualismul și mentalitatea destructivă ale eroului lui Dostoevski, iar din tot acest complex se distilează glorificarea umilirii și a suferinței.

În felul acesta, partea practică a *Însemnărilor* devine o confirmare practică a filozofiei subteranei. În spatele argumentelor și tezelor generale ale eroului lui Dostoevski descoperim în cele din urmă o problemă specifică și „personală" : neputința lui de a se angaja practic pentru ceva „pozitiv".

Dacă înainte mai putea să pară că în *Însemnări* este vorba de negarea unui anume sistem etic, cu scopul afirmării mai pregnante a unei concepții religioase, acum e limpede că intenția de căpetenie a *Însemnărilor* constă în negarea oricărei etici, inclusiv a celei religioase. „Raiul lui Hristos" apare definitiv dezmințit, și aceasta nu printr-o nouă argumentare, ci prin imaginea imposibilității practice a



Scanned with OKEN Scanner

unui triumf eficace asupra egoismului omenesc. Faptul acesta, împreună cu acela că eroul *Însemnărilor* încearcă zadarnic să îmbrățișeze anumite teze de coloratură religioasă, arată în mod convingător inconsistența eticii religioase despre care vorbește Dostoevski, inconsistență datorată neputinței omului de a ieși din „eul" său.

Tocmai în jurnalul lui Dostoevski se exprimă pregnant înclinația de a privi cu pesimism posibilitatea realizării „raiului lui Hristos". Puterea „eu"-lui nostru, care constituie principala piedică în calea înfăptuirii eticii lui Hristos, i se pare lui Dostoevski atît de mare, încît ajunge să afirme că „omul pe Pămînt tinde spre un ideal opus naturii lui". Ce-i drept, pesimismul amar al acestor cuvinte este atenuat prin aceea că Dostoevski admite totuși posibilitatea realizării „raiului lui Hristos".

Precumpănirea pe care o dobîndește astfel idealul religios este adumbrită totuși de recunoașterea indirectă a lui Dostoevski că pesimismul lui se bazează pe experiența sa personală. Definind, în speță, starea de păcat drept lipsă a capacității de sacrificiu, Dostoevski adaugă în paranteză : „Eu și Maşa". Experiența personală a lui Fiodor Mihailovici cu Maria Dmitrievna arată, așadar, că autorul *Însemnărilor* se considera pe sine drept o persoană aflată într-o stare dimetral opusă celei vizate prin „raiul lui Hristos".

Triumful egoismului în *Însemnări* are, pare-se, rădăcini adînci în experiența lui Dostoevski însuși. De aceea nu e cîtuși de puțin întîmplător că eroul principal al *Însemnărilor* desfășoară în fața Lizei o filozofie ce eşuează tocmai în virtutea acelorași legi ale naturii umane despre care vorbește *Jurnalul* scriitorului. Nu cumva are, atunci, totuși dreptate Lev Şestov cînd afirmă că în *Însemnări din subterană* Dostoevski nu se situează pe pozițiile eticii creștine oficiale ?



Scanned with OKEN Scanner

Fapt este însă că nu i se poate contesta lui Dostoevski, tocmai în perioada cînd scrie *Însemnările din subterană,* credința în „noblețea“ moralei lui Hristos. O mărturie cu caracter privat, cum este scrisoarea deja citată către fratele său și o mărturie intimă la fel de convingătoare (dacă nu și mai convingătoare) cum este *Jurnalul* personal al scriitorului, confirmă cît se poate de evident atașamentul său față de etica creștină.

Iată-ne, așadar, acum în fața a două interpretări aparent la fel de plauzibile ale *Însemnărilor din subterană,* dintre care una totuși trebuie să cadă.

Firește că s-ar putea presupune, eventual, și că marele scriitor ezita. În felul acesta, poate că Dostoevski ar fi religios în capitolul al zecelea, iar în al unsprezecelea — nihilist ; spre sfîrșitul romanului ar fi din nou religios, iar apoi, iarăși nihilist. Ipoteza atîtor răsturnări într-un răstimp atît de scurt nu pare deosebit de plauzibilă, dar chiar dacă am accepta-o ca pe o explicație suficient de convingătoare, aspectul cel mai important al problemei ar rămîne încă neclarificat. Dostoevski, chiar dacă ezită în privința rațională a filozofiei sale religioase, rămâne fără îndoială legat prin sentimentele sale de idealul moral ca atare.

O confirmă, dealtfel, nu numai experiența personală a scriitorului, ci și ceea ce știm în general despre ezitările de acest fel. Cînd este în joc înlocuirea unei concepții printr-o alta, rămînînd însă incert dacă înlocuirea se va produce, este firesc să dăinuie încă, în omul care ezită, atașamentul emoțional față de ceea ce urmează a fi înlocuit.

În plus, mai trebuie ținut seamă și de natura dilemei despre care este vorba aici. Nu este o dilemă între două programe „pozitive“ diferite, ci de una între acceptarea și respingerea totală a tot ce există. Dostoevski nu avea în fața sa (și nici înăuntrul



Scanned with OKEN Scanner

său) un sistem filozofic apt să confere nihilismului farmecul unui ideal etic.

În aceste condiții, este inevitabil ca cel care neagă să se simtă inferior în raport cu ceea ce neagă. O atitudine de acest fel nici nu este negație în sensul obișnuit al cuvîntului ; este mai degrabă un fel de dezamăgire și de resemnare. Capătă astfel o însemnătate și mai mare acel pasaj din *Jurnalul* lui Dostoevski în care se vorbește despre opoziția dintre idealul moral și practica personală a scriitorului. Atîta doar că aici, spre deosebire de *Însemnări,* inferioritatea față de idealul moral mai are și aureola formală a inaccesibilului ; dar esența rămîne aproape aceeași. „Ceva după care-mi arde buza, dar nu-l pot dibui nicicum“ — această frază capătă acum o importanță mult mai mare din perspectiva jurnalului melancolic al lui Fiodor Mihailovici.

În orice caz, un lucru e clar : deși rămîne atașat afectiv idealului moral creștin, practic Dostoevski îl atacă și îngăduie chiar ca în *Însemnări* să triumfe ceea ce este diametral opus acestui ideal. S-ar părea, astfel, că am epuizat toate posibilitățile de interpretare a problemei noastre, fără să fi avansat totuși în soluționarea ei.

Există însă o posibilitate uitată de interpretare a filozofiei subteranei, și aceasta din perspectiva unui mecanism psihic despre care se vorbește în mai multe rînduri chiar în *Însemnări*. Este vorba, anume, de faptul că omul poate găsi o anume voluptate pînă și în ceva ce-i este altminteri foarte neplăcut și penibil. Astfel, de pildă, o situație fără ieșire poate suscita un ciudat sentiment de satisfacție. După părerea eroului din subterană, acest mod de a reacționa este propriu numai acelor oameni care au sistemul nervos suficient de rafinat pentru ca să poată simți o plăcere atît de subtilă.

Această plăcere decurge logic din întreaga structură psihică a eroului dostoevskian ; ea este o parte



Scanned with OKEN Scanner

componentă și inseparabilă a acelei introvertiri care constituie, cum am văzut, temelia individualității sale. Această ciudată plăcere presupune ca o condiție esențială o anume hipersensibilitate — sau rafinament, cum spune eroul *Însemnărilor*, măgulindu-se în mod ironic.

Formele în care se manifestă acest ciudat mecanism psihologic sînt destul de variate, judecînd după exemplele pe care le întîlnim în cartea lui Dostoevski. Între altele, se spune într-un loc că pînă și conștiința faptului că ești socotit „necioplit și nătîng“ poate fi o sursă de satisfacție.

Tocmai aci se află cuprinsă posibilitatea uitată la care ne referim ; aci vom afla și soluția problemei fundamentale a *Însemnărilor*. Omul poate găsi o anume voluptate și în sentimentul propriei umiliri etice. Nihilismul în *Însemnări din subterană* triumfă asupra idealului moral nu pentru că ar reprezenta poziția autorului, ci pentru că în acest fel el caută tocmai acea plăcere ciudată despre care este vorba în cartea lui ; plăcerea umilirii propriei conștiințe etice — plăcere procurată de un lucru neplăcut.

Nu ar fi incompatibil cu această concluzie să presupunem că plăcerea în cauză este obținută de scriitor pe calea resuscitării literare a unor laturi neplăcute ale propriului său caracter. Se pune însă întrebarea dacă resuscitarea are loc printr-o reproducere fidelă a realității psihice respective, sau nu ?

Răspunsul nu e deloc simplu de dat. Despre personalitatea lui Dostoevski există o opinie negativă destul de răspîndită. O asemenea opinie despre autorul *Însemnărilor* a fost exprimată poate în modul cel mai tăios și dramatic în acea scrisoare trimisă de Strahov lui Tolstoi în legătură cu cartea sa despre Dostoevski. Strahov a simțit — potrivit propriilor lui cuvinte — o drastică discrepanță între ceea ce scrisese, pe de o parte, și propria sa ex-



Scanned with OKEN Scanner

perienţă în contactele cu Dostoevski, pe de alta. Potrivit părerii intime a lui Strahov, Dostoevski era un om rău, ranchiunos şi invidios, care „se iubea cu tandreţe numai pe sine". Mai mult, Dostoevski era înclinat — după Strahov — spre cele mai grave crime morale, iar într-un rînd s-ar fi lăudat chiar în faţa lui Viskovatov că o guvernantă ademenise pentru el o fetişcană în încăperile unei băi de provincie.

Vom adăuga la toate acestea doar o scurtă descriere a sosirii lui Dostoevski la o şezătoare literară. A intrat cu o mină mohorîtă, neadresîndu-se nimănui, şi o vreme a păstrat o tăcere posacă şi stînjenitoare. În cele din urmă s-a decis să coboare printre muritori şi să angajeze o discuţie ; dar numai cu o persoană aleasă de el, una care era dealtfel plină de veneraţie faţă de personalitatea lui aureolată de glorie. A vorbit cu voce joasă, aruncînd din cînd în cînd celor prezenţi cîte o privire disprefuitoare sau cîte o vorbă ofensatoare [1].

Alte fapte contrastează însă cu această imagine întunecată a personalităţii lui Fiodor Mihailovici. Bunăoară, Dostoevski a luat asupra sa, fără să ezite o clipă, toate datoriile fratelui său decedat, şi aceasta în împrejurări financiare extrem de nefavorabile. De multe ori, fără nici o chitanţă, fiindu-i suficient cuvîntul celui în cauză, a semnat polite, cu o simplitate şi o candoare „evanghelică". S-ar putea cita şi multe alte exemple asemănătoare care atestă la autorul *Însemnărilor* trăsături de carecter ce contrastează destul de izbitor cu ceea ce se numeşte în mod curent egoism.

Nu vom zăbovi mai îndeaproape, în notaţiile de faţă, asupra numeroaselor date biografice referitoare

[1] Parafrazat după cartea : *Dostoïevski par sa femme Anna Grigorievna Dostoïevskaia*, 1930, Librairie Gallimard, p. 455. A se vedea în aceeaşi carte şi scrisoarea lui Strahov pp. 449-452.



Scanned with OKEN Scanner

la marele scriitor rus, ci ne vom mărgini să evocăm doar cîteva trăsături ale carecterului și comportamentului lui Fiodor Mihailovici din unghiul care ne interesează aici. Discrepanța dintre faptele despre care vorbește Strahov și faptele de felul celor menționate pentru contrast nu este neapărat foarte mare, dacă ne amintim că introvertirea a fost o trăsătură esențială a personalității lui Dostoevski. Multe din manifestările firilor introvertite coincid ca înfățișare exterioară cu manifestările celui mai adînc egoism. Intrarea fără a saluta într-o societate — în care se găsesc de regulă și persoane necunoscute — și tăcerea prelungită pot să fie semnul unei superiorități maladive și al disprețului, dar la fel de bine pot fi și rezultatul lipsei de spontaneitate în comportare, al neadaptării la lumea externă în general. Cuvintele aspre, jignitoare la adresa altor oameni pot fi expresia răutății, dar pot fi și expresia efortului extraordinar al unei persoane introvertite de a se acomoda unei situații ce-i este extrem de penibilă.

Cît privește crima sexuală de care vorbește Strahov, autorul *Însemnărilor* nu poate, într-adevăr, să fie scutit de orice bănuială prin argumentul Annei Dostoevskaia că este vorba de o variantă a confesiunii lui Stavroghin. Căci trebuie să-i concedem totuși lui Viskovatov că era în stare să discearnă între ficțiunea artistică și o întîmplare petrecută aievea.

Dar dacă sîntem nevoiți să acceptăm, cu oarecare doză de probabilitate, drept veridică relatarea lui Viskovatov [1], trebuie în schimb să avem în ve-

[1] Că Dostoevski a avut cu Viskovatov anumite legături apropiate, se vede din cartea acestuia despre Lermontov (*Mihail Iurevici Lermontov*, 1891, pp. 342-343). De aceea par neconvingătoare străduințele Annei Dostoevskaia de a pune la îndoială existența unor contacte mai apropiate între soțul ei și Viskovatov.



Scanned with OKEN Scanner

dere că mărturisirea unei fapte rușinoase (o mărturisire făcută de bună voie, se înțelege) nu e o dovadă suficientă că fapta a fost cu adevărat săvîrșită. Un biograf al lui Dostoevski atrage în mod spiritual atenția [1] asupra unei scrisori în care autorul *Însemnărilor* spune că știe foarte bine că un om poate lua asupra sa o crimă și din pură vanitate.

Și mai probabil, însă, confidența făcută lui Viskovatov va fi izvorît din aceeași înclinație paradoxală pe care am sesizat-o în *Însemnări:* înclinația de a găsi o plăcere în sentimentul propriei înjosiri etice, realizată prin asumarea unei fapte odioase. Această explicație cîștigă în plauzibilitate dacă avem în vedere că și în interpretarea lui Strahov (deci în interpretarea cea mai defavorabilă lui Dostoevski) unica sursă a informației privind crima sexuală este, totuși, Dostoevski însuși.

Vorbind în abstract, o confidență — sau lăudăroșenie — de acest fel trebuie în majoritatea cazurilor tratată cu multă seriozitate. A te lăuda cu o asemenea crimă poate fi și semnul unei conștiințe etice relativ deficiente. Dacă însă avem de-a face — cum este cazul aici — cu o conștiință etică înaltă, trebuie să fim foarte prudenți în interpretare ; iar dacă mai știm, pe deasupra, că persoana în cauză este înclinată spre autoînjosire etică, atunci cele două posibilități (adică și posibilitatea ca, într-adevăr, crima să fi fost săvîrșită, dar și ipoteza autoacuzării) sînt cel puțin la fel de plauzibile. Iată de ce este de cea mai mare însemnătate să stabilim dacă știrea privind crima provine de la altcineva, sau numai de la presupusul ei făptaș.

Trebuie avută în vedere și posibilitatea de a săvîrși o atare crimă. Cînd e vorba de cineva predispus să se autoacuze, dobîndește o mare importanță argumentul Annei Dostoevskaia (dealtfel, sin-

[1] Henri Troyat, *Dostoïevski*, 1948, Paris, p. 498.



Scanned with OKEN Scanner

gurul ei argument valabil de acest fel), că soțul ei nu avea mijloace materiale pentru o crimă atît de costisitoare. E foarte probabil, chiar sigur, că o guvernantă nu ar fi riscat un asemenea proxenetism decît pentru o sumă mare de bani — articol de care Dostoevski nu a dispus niciodată în cantități suficiente.

După cum se vede, chiar fără o analiză extrem de riguroasă, există temeiuri serioase pentru combaterea părerii că Dostoevski ar fi săvîrșit crima pe care — după cît se pare — și-o atribuia.

Această sumară comparație a eroului *Însemnărilor* cu autorul lor nu trebuie însă nicidecum să favorizeze o imagine roză, idolatră a mentalității lui Dostoevski [1]. Este vorba doar de a reduce la proporțiile lor reale „viciile" lui Fiodor Mihailovici. În comparație cu conduita și caracterul scriitorului, eroul din subterană manifestă mult mai multe trăsături negative ; iar trăsături pozitive aproape că nu are. În afară de aceasta, carențele eroului *Însemnărilor* sînt de așa natură încît în comparație cu ele Dostoevski se prezintă totuși ca un gentleman relativ respectabil. Strahov, bunăoară, susține că dintre toate personajele lui Dostoevski — mai cu seamă în ce privește atitudinea față de femei — eroul din subterană se potrivește cel mai bine cu autorul. Totuși, cunoaștem o scrisoare adresată lui Fiodor Mihailovici în care o femeie insistă în mod deosebit asupra atitudinii lui nobile față de „partea coruptă" a persoanei ei.

Nu înseamnă, firește, că în viață Dostoevski ar fi avut o conduită diametral opusă eroului din subterană. Polina Suslova spunea că orice contact al ei cu un bărbat va fi întinat de amintirea lui Fiodor Mihailovici ; cu toate acestea, însă, două lucruri

[1] Nu se poate tăgădui, bunăoară, că Dostoevski se manifesta frecvent ca o fire extrem de irascibilă și impulsivă.



Scanned with OKEN Scanner

nu pot fi tăgăduite : întîi, că pe lîngă atitudinea sa „vicioasă“ față de femei, Dostoevski era capabil și de o anume noblețe, și deci deboșa lui nu era totuși comparabilă cu aceea din episodul cu prostituata Liza.

Raportul dintre autor și personajul lui s-ar defini, așadar, printr-o anume potențare unilaterală a trăsăturilor negative [1]. Acest raport, ce-i drept, nu trebuie să implice neapărat o legătură psihologică mai profundă. Dar din perspectiva acelui mecanism psihic paradoxal detectabil în omul din subterană, raportul acesta dobîndește un sens lăuntric adînc ; potențarea unilaterală într-un personaj literar a trăsăturilor negative ale propriei personalități dezvăluie tendința de a obține prin amplificarea propriei înjosiri etice, respectiv a propriei sensibilități, acea plăcere perversă despre care vorbesc *Însemnările*.

## Cîte ceva despre caracterul și originea nevrozei autorului «Însemnărilor»

Pare cît se poate de logic să considerăm căutarea unei plăceri în autoumilire ca pe un lucru cu totul opus străduinței de a pricinui durere altuia, întocmai cum masochismul este opus sadismului. Dar autoumilirea etică a eroului *Însemnărilor* are la bază și dorința de a apărea odios în ochii altora. Dar, a fi odios în ochii altora înseamnă a te comporta odios. Așa se și comportă, dealtfel, eroul din subterană chiar cu prilejul primului moment petrecut în compania Lizei. Privindu-se în oglindă, el con-

[1] Așa-numita profunzime a analizei literar-psihologice poate să rezulte și din compromisul cu ceva ce este de fapt o destul de pronunțată „denaturare“ a realității psihice, ceea ce nu e măgulitor pentru obișnuita noastră venerație față de marii literați-psihologi.



Scanned with OKEN Scanner

stată că are fața „palidă“ și rea“ — constată, așadar, ceva ce-i este neplăcut, dar tocmai de aceea declară : „Ce bine-mi pare !“.

Așadar, cînd agresivitatea eroului din subterană nu e rezultatul irascibilității sau al dorinței de răzbunare, ea reprezintă o formă specifică a acelei tendințe paradoxale de a căuta o plăcere în savurarea propriei înjosiri. Am putea spune că această tendință se satisface pe două căi principale : prin înjosirea propriei personalități fără ajutor din afară și prin înjosirea propriei personalități cu ajutorul agresivității față de altcineva. Oricît de neobișnuit ar părea, ambelor cazuri le este comună căutarea plăcerii prin autoumilire.

Numai că, în lumina concluziilor la care am ajuns în cele de mai sus, și expresia „căutarea plăcerii“ ar trebui să suporte o serioasă corecție. Am remarcat deja că între personaj și scriitor există o anumită disparitate. Fie într-o formă, fie în cealaltă, „comportarea“ eroului subteranei depășește în violență și unilateralitate comportamentul corespunzător al autorului său.

Pare-se că în realitate nu se poate obține aceeași intensitate a autoînjosirii ca în literatură. Că literatura depășește sub acest aspect realitatea, nu înseamnă altceva decît că pe hîrtie e mai puțin penibilă trăirea propriei înjosiri decît aievea. Într-adevăr, experiența unui Poe sau a unui Bergson ne arată că și neplăcerea este parte componentă a producerii, respectiv a perceperii acestui fel de plăcere. Poe scrie despre durerea care e cea mai dulce, fiindcă e cea mai insuportabilă [1], iar Bergson [2], despre plăcerea care e amară.

---

[1] Edgar Allan Poe, *Opere alese*, Beograd, 1954, p. 357.

[2] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1924, p. 8.



Scanned with OKEN Scanner

Avînd în vedere acest lucru, faptul că eroul din subterană insistă exclusiv asupra momentului voluptății în autoînjosire poate fi interpretat ca parte componentă a străduinței sale generale de a se umili în modul cel mai cinic cu putință. Momentul voluptății este perceput de conștiința etică a eroului din subterană ca ceva odios : („Mai poate avea, oare, fie și un dram de respect față de sine cel ce caută plăcere pînă și în sentimentul propriei umiliri ?“), pentru ca apoi — tocmai de aceea — acest moment să fie potențat.

Lăsînd de o parte problema complexă de a ști ce domină în sentimentul autoînjosirii — neplăcerea sau voluptatea — să ne mulțumim cu constatarea că și o eventuală dominare a voluptății este sigur însoțită de o foarte intensă senzație de neplăcut [1].

Cît privește problema originii acestui mecanism psihic, se pare că nu e imposibil să schițăm măcar unele elemente ce pot contribui la soluționarea ei. Autoumilirea se leagă de obicei, de o durere intensă. Pornind de aci, se poate presupune că această senzație dulce-amară e un fel de reacție la perceperea intensă a durerii. Această ipoteză corespunde mecanismului psihologic de bază care-l pune în mișcare pe eroul *Însemnărilor din subterană*.

Pe de altă parte, faptul că această senzație dulce-amară apare într-o structură nervoasă labilă, îngăduie și ipoteza că reacția de autoumilire este rezultanta disproporției dintre intensitatea durerii pricinuite și capacitatea limitată a acestei structuri nervoase labile de a reacționa adecvat la durere.

Sîntem conduși, astfel, să postulăm existența unei traume drept cauza ultimă a acestui comportament

[1] În legătură cu aceasta s-ar putea pune întrebarea : cu cît discernămînt critic se folosește termenul de *masochism* în literatura despre Dostoevski ?



Scanned with OKEN Scanner

paradoxal. Şi, într-adevăr, avem relatări : una provine chiar de la medicul care l-a tratat pe Dostoevski — potrivit cărora autorul *Însemnărilor* a suferit în copilărie o traumă gravă, pe semne sub impresia unei scene de familie. Dacă aceste relatări sînt exacte, Dostoevski a suferit acest şoc într-o vreme cînd disproporţia dintre intensitatea durerii resimţite şi capacitatea sistemului său nervos — probabil, ereditar labil — de a o absorbi era, relativ vorbind, cea mai mare.

Dacă admitem că atunci a apărut reacţia iniţială de autoumilire a lui Fiodor Mihailovici, repetarea ei de mai tîrziu s-ar putea explica, între altele, şi prin teoria lui Ross privind originea nevrozelor traumatice.

Analog formării reflexelor condiţionate, un sentiment penibil tinde să se conexeze cu elemente ale situaţiei în care a apărut, astfel încît mai tîrziu va fi suficientă apariţia fie şi a unuia singur dintre aceste elemente pentru ca sentimentul să fie resuscitat.

Astfel, reacţia iniţială de autoumilire a lui Dostoevski, dat fiind că s-a declanşat într-o situaţie ce avea ca unul din elemente intensitatea mare a durerii, putea să se repete mai tîrziu în orice împrejurare care avea aceeaşi caracteristică.

Din toate acestea rezultă că *Însemnările din subterană* sînt într-un anumit sens o reacţie *sui generis* la o durere intensă ; reacţie ce vizează obţinerea unei anume senzaţii dulci-amare şi care în versiunea ei literară apare considerabil amplificată. Această durere intensă trebuie înţeleasă în sensul cel mai larg al cuvîntului, pentru a cuprinde toate lucrurile la care autorul *Însemnărilor* era sensibil. Scriitorul era sensibil, bunăoară, la contactul cu lumea exterioară şi de aceea îşi potenţează această sensibilitate, punînd pe eroul subteranei în situaţii umilitoare ce amintesc dulce-amar de situaţii în care s-a



Scanned with OKEN Scanner

aflat el însuși. Scriitorul era, tot așa, afectat în chip dureros de disproporția dintre eul uman și normele etice, ceea ce l-a făcut să potențeze această disproporție și pe plan literar.

Iar dacă toate acestea sînt exacte, atunci și tragedia specific politică a lui Dostoevski își are locul în acest mod de a recționa. Visul scriitorului despre raiul pe Pămînt este dezmințit cu brutalitate. Și atunci, scriitorul, care l-a visat, își potențează tragedia negînd posibilitatea oricărui rai pămîntesc în general.

Lucrurile se complică, însă, prin faptul că Dostoevski atacă visul despre fericirea pămîntească și atunci cînd acesta simbolizează concepția așa-zisului „egoism rațional". Însă Dostoevski atacă în același timp și ceea ce-i este drag — idealul moral creștin —, și tocmai de aceea nu opune utilitarismului nici o concepție pozitivă.

Un rol important în formarea filozofiei subteranei îl joacă introvertirea autorului însuși. Dorința eroului *Însemnărilor* de a fi lăsat în pace să-și bea ceaiul, chiar dacă ar fi să piară lumea, nu este decît o modalitate autoumilitoare de exprimare a cunoscutei aspirații a introvertiților spre o liniște nevrotică.

Dacă Dostoevski a suferit într-adevăr o traumă gravă în copilărie, am putea presupune că tot atunci a simțit pentru prima oară și dorința nevrotică ca această scenă neplăcută să nu se mai repete. Este deci posibil — tot în virtutea mecanismului de generare a nevrozelor traumatice propus de Ross — ca această dorință să fi reapărut mai tîrziu în scriitor ori de cîte ori situația reclama o schimbare.

Cît de puternică va fi însă o asemenea dorință nevrotică și în ce direcție se va manifesta, depinde de intensitatea schimbării respective și de caracterul înclinațiilor dobîndite inițial de individ.



Scanned with OKEN Scanner

Prima amintire a lui Alioșa Karamazov este una religioasă, or se știe că Dostoevski a fost crescut într-un spirit religios. Se știe, de asemenea, că experiența lui din temniță a fost traumatizantă ; cu atît mai mult, cu cît a fost experiența unei firi neobișnuit de introvertite.

Ambii acești factori au contribuit, probabil, în bună măsură, ca bigotismul religios să triumfe asupra inteligenței incontestabil profunde a lui Dostoevski, ca și asupra entuziasmului său efemer pentru rolul de reformator social.

Dar, dincolo de aceasta, cert este că scriitorul a oscilat în privința revenirii la religia copilăriei sale, după cum, probabil, a avut și remușcări pentru trădarea rolului de reformator social. De aci trama complicată [1] de factori ce determină filozofia subteranei ; glorificarea voinței este nu numai o explozie a dorinței introvertite de a se elibera de legile naturale, ci și un mijloc de a răscoli multe alte locuri sensibile în Dostoevski însuși ; totul, în vederea obținerii acelei satisfacții autoumilitoare care domină *Însemnările*.

Glorificarea suferinței în filozofia subteranei are același carecter și aceeași origine ; și această glorificare — ca și multe alte lucruri din *Însemnări* — traduce dorința, plămădită din nenumărate suferințe, ca prin potențarea a ceva neplăcut să se obțină acel gust dulce-amar al deznădejdii — de care vorbește Bergson. Abia astfel devine clar de ce autorul *Însemnărilor* lasă să dăinuie acea incertitudine

---

[1] Orice durere se poate reflecta într-o alta, oricît de îndepărtată, servind drept catalizator pentru potențarea autoumilitoare a suferințelor. Aici, din păcate, nu putem urmări numeroasele variante ale acestei reflectări. Vom indica doar posibilitatea ca, de pildă, sensibilitatea lui Dostoevski din pricina trădării vechilor idealuri să se fi reflectat în sensibilitatea pricinuită de lipsa unei întemeieri raționale a religiei, și reciproc.



Scanned with OKEN Scanner

în privința posibilității vieții de apoi ; această incertitudine are menirea de a contraria credința lui scumpă din copilărie și de a provoca acea satisfacție autoumilitoare care e totodată dulce și amară.

*

Într-un anumit sens, are dreptate cine a spus că despre cele mai fundamentale premise ale discuțiilor noastre nu se discută.

Sîntem oare, pur și simplu, înclinați să îmbrățișăm o teză, se întîmplă oare ca teza pentru care pledăm să ne convingă independent de orice argumentare ? Iată o întrebare ce nu se pune prea des și, dealtfel, nici cu multă tragere de inimă. Presupunînd că întrebarea ar fi adresată autorului acestui eseu și că răspunsul ar fi afirmativ, ar însemna aceasta, cumva, un exces de zel autocritic ? — Nicidecum.

Ar însemna, mai curînd, slăbirea unui anumit mecanism psihic de autoapărare, slăbirea acelui entuziasm și a acelei siguranțe atît de necesare cuiva care vrea să lupte pentru punctul său de vedere.

Pe de altă parte, însă, faptul că o teză convine înclinațiilor noastre trebuie oare să însemne automat o discreditare a adevărului ei ? De ce n-ar putea adevărul să coincidă cu anumite predilecții ?

Toate aceste mărturisiri nu sînt expresia unui zel autocritic excesiv al autorului lor. Ele au izvorît, de fapt, dintr-o *carență în sistemul de autoapărare* — dintr-o dorință melancolică de autodestăinuire.

Această dorință este dublată de o nostalgie după iluzii, nostalgie ce nu se poate realiza niciodată într-o formă adecvată.

O undă a acestei nostalgii s-a făcut simțită la începutul acestui eseu, în descrierea tonalității emoționale ce învăluie cuvintele luate ca motto, și ceva din ea trebuie să răsune și acum, la sfîrșit, cînd analiza — cu toate demersurile ei lucide și



Scanned with OKEN Scanner

reci — s-a terminat. Tonalitatea aceea care învăluie fraza citată din jurnalul lui Dostoevski reapare aidoma în cîteva locuri din *Insemnări;* mai palidă, mai estompată, o regăsim în ritmul unui fragment despre vremea umedă. „Afară e lapoviță ; o zăpadă mai mult apă, și galbenă, tulbure. A nins și ieri, a nins și mai zilele trecute. Mi se pare că tocmai această lapoviță mi-a amintit de povestea de care acum nu mai izbutesc să scap. Așadar, țin ca scrisele mele să fie o poveste în legătură cu această vreme umedă."

Și iată, în tonalitatea ce învăluie aceste cuvinte ar fi plăcut să ațipești, măcar un pic. Ar fi frumos s-o îmbraci în veșmîntul poeziei. Într-o zi cu lapoviță ar trebui să poți spune că o tonalitate emoțională enigmatică, fără seamăn, plutește în jurul acestei atmosfere, aproape imperceptibil.

*1957.*

Scanned with OKEN Scanner

# CONCEPTUL DE ALIBI ÎN CULTURĂ

TERMENUL ALIBI SE FOLOSEȘTE DE OBICEI cu o semnificație foarte specifică. Spunînd despre cineva că are un alibi, ne gîndim că are o dovadă sigură a nevinovăției sale în fața legii. Cred însă că acest termen ar putea fi folosit și pentru desemnarea unui alt fenomen, relativ frecvent și foarte interesant din punct de vedere psihologic. Nu rareori oameni care au diferite predispoziții moralmente inacceptabile caută pentru ele o acoperire *sui generis*; această acoperire se aseamănă pe undeva cu ceea ce se cheamă un alibi.

Să dăm un prim exemplu caracteristic. Un introvertit american povestește într-o confesiune a sa că odată, în timp ce se afla în lift cu un grup de persoane total necunoscute lui, cineva a spus o anecdotă despre introverti. Cei de față au rîs, iar el s-a alăturat (în mod nesincer, firește) rîsetelor.

Rîsul lui nu a fost provocat de poanta anecdotei ca atare. Motivele care l-au inspirat erau cu mult mai complexe și mai profunde. Se simțea în sinea lui vinovat pentru înclinațiile lui și rîsul i-a fost necesar ca dovadă că e străin de asemenea înclinații. Cineva care rîde de asemenea oameni nu poate fi el însuși astfel — cam așa trebuie să fi raționat el. O reacție paradoxală de acest fel ar putea fi for-



Scanned with OKEN Scanner

mulată, din punctul de vedere al celui în cauză, astfel : eu nu sînt ceea ce sînt.

Dar, cu toate că incriminatul s-a comportat ca și cum nu ar fi fost ceea ce era, aceasta nu-l împiedica să știe cum este de fapt. În acest sens se poate spune că rîsul lui a fost un fel de alibi.

Acest mecanism psihologic îmbracă și multe alte forme. El se manifestă în principal acolo unde cineva încearcă să-și arate sieși, dar și altora, că e străin de anumite înclinații care sînt considerate inacceptabile din punct de vedere etic.

Noțiunea de alibi așa cum avem de gînd să o folosim aici se cere însă mai bine precizată. Ea trebuie, înainte de toate, deosebită de anumite noțiuni cu care se învecinează sau cu care se înrudește. Spre deosebire de alibiul în sens juridic, alibiul în sens figurat desemnează efortul unui individ de a obține o acoperire pentru o înclinație ce atrage o răspundere în primul rînd morală, nu una penală. Americanul pervers știa că nu va avea de suferit rigorile legii în cazul cînd nu ar fi rîs la o anecdotă povestită de niște persoane cu totul necunoscute lui ; și totuși, a rîs.

Apoi, cineva care se servește de un alibi în sens juridic urmărește să-și dovedească nevinovăția, indiferent dacă este în fapt vinovat sau nu. Există un alibi real și unul aparent, după cum cel acuzat este sau nu realmente nevinovat. Pe cînd alibiul în sens figurat trebuie în principiu să fie fals, pentru că provine dintr-un anumit sentiment de culpabilitate. Americanul din exemplul amintit nu s-ar fi forțat să rîdă, dacă nu s-ar fi considerat, într-un anumit sens, vinovat.

Noțiunea de alibi în sens figurat se deosebește și de anumite alte noțiuni înrudite. Oamenii caută deseori să se prezinte altfel decît sînt, nu de teama sancțiunii morale, ci pentru a obține foloase practice de un fel sau altul. Așa ar fi, să zicem, cazul



Scanned with OKEN Scanner

unui pervers care ar juca rolul unei persoane normale din punct de vedere sexual, temîndu-se, bunăoară, să nu-și piardă slujba.

Dar, prezentîndu-se altfel decît este în realitate, un om poate fi în același timp ferm convins de corectitudinea morală a ființei sale ascunse. Așa ar fi, bunăoară, un spion din motive ideologice, care ar juca rolul de adept fervent al celor ce-i sînt de fapt inamici. Alibiul în sens figurat nu e doar o formă de camuflare, între altele și pentru faptul că presupune existența unui sentiment de vină morală.

Fenomenul pe care-l desemnăm aici cu termenul a l i b i trebuie deosebit și de fenomenul compensației. Fundamentul psihic al compensației îl reprezintă sentimentul inferiorității, în timp ce fundamentul psihic al alibiului este sentimentul culpabilității morale.

Alibiul diferă și de fenomenul psihic al substituției. Substituția, așa cum o spune cuvîntul însuși, reprezintă o tentativă de a compensa fictiv ceva ce este resimțit ca o carență, fie că ne simțim sau nu moralmente vinovați pentru această carență. Alibiul, dimpotrivă, reprezintă o încercare de a ascunde ceva pentru care ne simțim incomod din punct de vedere moral.

Asemănător stau lucrurile și în ce privește deosebirea dintre alibi și dezvinovățire. Cine se dezvinovățește nu trebuie neapărat să se simtă vinovat. Tot așa, în cazul dezvinovățirii nu e neapărat prezent efortul de camuflare a eventualei infracțiuni.

Cu toate acestea, ar fi greșit să susținem că între alibi, pe de o parte, și fenomenele de camuflare, compensație, substituție și dezvinovățire — pe de alta — nu există și puncte de contact. La fel ca în cazul camuflării și al compensației, alibiul conține elementul disimulării.

Într-un anumit sens, alibiul este aidoma mecanismul psihic al compensației și celui de substituție.



Scanned with OKEN Scanner

În el își găsește expresie, într-o formă specifică, și tendința de autojustificare, care îl apropie de structura psihică a fenomenului de dezvinovățire.

Rămîne totuși un fapt că alibiul în sens figurat este un fenomen psihic specific și autonom.

Trebuie avut în vedere, desigur, că în practică — unde, în genere, toate schemele teoretice suferă corecții, un același fenomen psihic poate fi utilizat simultan și ca alibi, și în chip de camuflaj sau în chip de compensație. Dar și în astfel de simbioze cei doi termeni nu se contopesc niciodată într-o asemenea măsură încît să nu avem posibilitatea unei distingeri relative a mecanismului psihic care ne interesează cu precădere.

Fenomenul de alibi se manifestă la diferite niveluri. Cu cît subiectul în cauză este mai inteligent, mai dotat și mai cult, cu atît alibiul devine mai intelectualizat și mai complex. Fenomenul simplu și nesofisticat al rîsului din lift dobîndește, de pildă, la un Marcel Proust adîncime și subtilitate.

În romanul său despre timpul pierdut Proust spune că, din faptul că unele obiceiuri erau răspîndite în Grecia antică nu urmează că noi în contemporaneitate trebuie să le considerăm drept un fenom normal. În varianta „greacă“ a acestor practici era vorba — spune Proust — de un obicei național ; în cea „contemporană“, dimpotrivă, este vorba de o practică ce contravine normelor naționale ; cu alte cuvinte, este vorba de ceva anormal.

Această remarcă spirituală a lui Marcel Proust nu ar fi, poate, atît de interesantă dacă autorul ei nu ar fi fost în intimitate un adept al obiceiului elen pe care îl condamnă astfel. Dacă avem în vedere acest lucru, nu ne va fi foarte ușor să înțelegem de ce a avut nevoie scriitorul să facă uz de inteligența sa pentru a discredita o înclinație pe care o avea el însuși, cu atît mai mult cu cît nu este vorba de o apreciere făcută în fața anchetato-



Scanned with OKEN Scanner

rului sau în public. Nu este vorba, așadar, de o camuflare obișnuită, căci în acest caz scriitorul nu s-ar fi străduit să conteste în felul arătat legitimitatea înclinației sale.

Cazul lui Proust arată în același timp că pînă și sferele considerate cele mai înalte ale spiritualității umane pot fi folosite ca instrument pentru o ciudată pornire ce-i face pe oameni să se prezinte ca fundamental deosebiți față de cum sînt în realitate. După cum vedem, fenomenul de alibi apare la niveluri psihice diferite ; de la mecanismul foarte simplu al acelui rîs din lift, pînă la argumentația rafinat-intelectuală a lui Marcel Proust.

Dar ceea ce ne interesează în primul rînd cînd e vorba de acest fenomen sînt anumite forme ale alibiului pe tărîmul larg al unora dintre cele mai complexe manifestări ale culturii umane. Fenomenul alibiului poate fi detectat și în structura unor creații culturale atît de complexe și de rafinate cum sînt arta și filozofia.

Ca exemplu de „alibi filozofic" ne va servi opera devenită deja clasică a lui Oswald Spengler, *Declinul Occidentului.*

Nu spunem o noutate observînd că structura intelectuală a acestei cărți constă din două serii de concluzii diametral opuse. Teoria spengleriană privind dezvoltarea istorică a organismelor culturale presupune existența unei necesități sau legități implacabile, de fier, determinabilă matematic. Dacă e adevărat că orice cultură moare inevitabil după un anumit timp, înseamnă că mișcarea ei lăuntrică este guvernată de anumite impulsuri fatidice. Întocmai cum planta crește, înflorește și apoi se ofilește, așa și fiecare formațiune culturală, după o perioadă de înflorire a „potențelor formative" ce-i sînt inerente, ajunge în stadiul declinului.

Susținînd pe plan filozofic caracterul inevitabil al dezvoltării istorice a culturilor și al declinului



Scanned with OKEN Scanner

lor final, Spengler admite tacit o imagine destul de măgulitoare despre posibilitățile teoretic-cognitive ale omului. Pentru sesizarea și cunoașterea legilor care guvernează istoria umană, este nevoie de un instrument cognitiv corespunzător, extrem de sigur și de obiectiv. Cineva care e în stare să descopere aceste legi trebuie, prin definiție, să fie liber de orice limitări subiective.

Această concluzie se impune cu atît mai mult, dacă avem în vedere consecințele practice ale doctrinei lui Spengler. Ele sînt cuprinse în chiar titlul cărții lui, *Declinul Occidentului*. Ca o expresie a culturii occidentale, filozofia autorului acestei scrieri se reduce la conștiința, amară și tristă chiar pentru el însuși, a faptului că întreaga bogăție spirituală și reală a epocii și a societății lui este condamnată la un declin lent și ireversibil.

Dacă avem în vedere toate acestea, ni se sugerează ideea că Oswald Spengler trebuie să fi avut nevoie de o excepțională nepărtinire intelectuală pentru a putea accepta un adevăr atît de dureros despre epoca sa. Ne-o spune indirect filozoful însuși: „Pentru cel ce și-a păstrat libertatea necondiționată a viziunii, dincolo de orice interes personal de indiferent ce natură, nu există dependențe, priorități, cauze și efecte, nu există diferențe de valoare și de importanță“ [1].

Într-un alt loc, filozoful ne spune, tot așa, scriind despre consecințele dezvoltării culturii occidentale, că din doctrina lui „urmează — și e o mărturisire amară — că arta plastică occidentală este irevocabil terminată“. [2] Cu alte cuvinte, deși concluziile la care ajunge Spengler sînt amare, el,

---

[1] Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1929, I, p. 41.

[2] Ibidem, p. 375.



Scanned with OKEN Scanner

aflîndu-se „dincolo de orice interes personal", acceptă totuși dura lor certitudine.

Viziunea sa despre istoria umană este prezentată de Spengler ca situîndu-se deasupra oricăror încercări posibile de valorizare. „Ceea ce dă rangul diferitelor fapte — scrie el — este doar puritatea și vigoarea mai mare sau mai mică a limbajului lor de forme, forța simbolismului lor, dincolo de bine și rău, de înalt și josnic, de utilitate și ideal". [1]

În ciuda faptului că refuză într-un mod atît de hotărît să-și întineze imparțialitatea prin vreo judecată de valoare, Spengler situează faza de cultură a dezvoltării organismului social cu mult deasupra fazei de civilizație. Din această pricină, viziunea lui despre destinul istoric al Occidentului este și mai sumbră. Occidentul trece în faza civilizației, morfologic aproape lipsită de valoare în comparație cu cea care a precedat-o.

Dar, după cum se știe, *Declinul Occidentului* cuprinde în același timp și unele idei de cu totul altă factură. Astfel, de pildă, în viziunea lui Spengler, nu există între diferitele specii ale culturii nici un fel de puncte de contact. Fiecare cultură se dezvoltă și decade după legi proprii, inerente numai ei. De aceea, întîlnirile istorice dintre culturi diferite sînt cu totul accidentale, iar cursul general al istoriei e lipsit de orice sens mai profund. Declinul culturii Maya constituie — după Spengler — cea mai zdrobitoare ilustrare a nonsensului istoric : „Cazul a fost aici de o banalitate atît de îngrozitoare, atît de ridicol, cum n-ar trebui îngăduit nici în cea mai mizerabilă farsă. Cîteva tunuri proaste și cîteva sute de flinte cu cremene au declanșat și au dus pînă la capăt tragedia". [2]

---

[1] Ibidem, p. 41.
[2] Ibidem, II, p. 52.



Scanned with OKEN Scanner

Această izolare obiectivă și absolută a culturilor are ca efect eșecul eforturilor omului de a construi un tablou cît de cît exact al legităților care guvernează istoria. După opinia lui Spengler, zadarnice sînt toate strădaniile filozofilor occidentali de a pătrunde spiritul filozofiei și al științei altor perioade, istorices te anterioare. Natura reală, adevărată a organismelor culturale revolute va rămîne în veci o taină pentru gînditorii occidentali contemporani.

Pe această bază trebuie admis că toți gînditorii aparținînd unei culturi istorices te determinate sînt fatalmente limitați de cadrele corpului social căruia îi aparțin. În acest sens Spengler spune că e o mare prejudecată să credem „că se va putea pune vreodată «adevărul» în locul reprezentărilor «antropomorfe». Altfel de reprezentări decît «antropomorfe» nici *nu există*“. [1]

În lumina unor asemenea considerații este de înțeles de ce — după părerea lui Spengler — orice metodă intelectuală, științifică nu este decît un pretext în spatele căruia acționează factori subiectivi, strict determinați de un tip istoric de cultură. „...Activitatea critică *trebuie* să se întemeieze pe o *metodă*, care este doar aparent descoperită pe cale critică, căci în realitate ea emană dintr-o factură determinată a gîndirii, astfel încît rezultatul criticii este determinat de metoda pe care se sprijină, iar aceasta, la rîndul ei, este determinată de curentul existențial ce poartă și impregnează ființa trează, conștientă. Credința într-o cunoaștere lipsită de premise nu face decît să trădeze dezolanta naivitate a epocilor raționaliste“. [2]

Spengler însă nu ar fi cîtuși de puțin consecvent în gîndire dacă nu ar aplica și la propria sa filozo-

---

[1] Ibidem, I, p. 486.
[2] Ibidem, II, p. 328.



Scanned with OKEN Scanner

fie această teză privind caracterul antropomorf al întregii cunoașteri umane. De aceea, în volumul I al *Declinului Occidentului,* el spune și următoarele : „Dacă, astfel, și în cartea de față timpul, direcția și destinul au întîietate față de spațiu și cauzalitate, la acest mod de a privi lucrurile nu ne-au condus argumentele intelectului, ci — în mod cu totul inconștient — tendințele sentimentului vital, care și-au *făurit argumente*. Altă modalitate de naștere a ideilor filozofice nu există". [1]

Cu toate că se străduiește în mod serios să arate că aprecierile lui se situează dincolo de orice judecată de valoare, Spengler instituie totuși un fel de ranguri morfologice între fenomenele istorice.

Rangul morfologic are o semnificație ascunsă și extrem de caracteristică în ansamblul filozofiei lui Spengler. Această semnificație apare poate cel mai pregnant reliefată în următorul pasaj : „Să spunem fără echivoc : întelectul degajat de senzorialitate este doar o fațetă a vieții, și nu cea hotărîtoare. Într-o istorie a *gîndirii* occidentale numele lui Napoleon ar putea să nu fie menționat, pe cînd în istoria *reală* poate că Arhimede, cu toate descoperirile lui științifice, a fost mai puțin important în planul faptei decît soldatul care l-a ucis cu prilejul cuceririi Siracuzei". [2]

Dacă traducem această evaluare spengleriană a lui Arhimede și a ucigașului său în limbajul teoriei, obținem o imagine paradoxală a lumii. Arhimede întruchipează anumite valori spirituale incontestabile ale omenirii, în timp ce ucigașul lui întruchipează ceea ce e diametral opus acestor valori. Or, prin prisma aprecierii morfologice spengleriene a istoriei, soldatul care l-a ucis pe Arhimede capătă un rang istoric superior. Potrivit vechilor

[1] Ibidem, I, p. 392.
[2] Ibidem, II, p. 22.



Scanned with OKEN Scanner

criterii de ierarhizare istorică, Arhimede se afla în frunte, iar ucigașul lui — la capătul de jos al scării ; Spengler acum inversează ordinea. El nu propune, așadar, o nouă scară de valori ; el nu face decît să înalțe ceea ce în vechea scară se afla jos.

Este deosebit de important să notăm că pentru Oswald Spengler curentele pînă atunci depreciate ale istoriei umane nu dobîndesc nici un fel de aureolă etică nouă ; pentru el Arhimede rămîne pe mai departe superior ucigașului său, din punct de vedere moral și intelectual. Faptul acesta conferă o semnificație intelectuală și emoțională aparte viziunii lui Spengler asupra lumii. Spengler proclamă, în realitate, drept criteriu axiologic suprem al istoriei ceva ce este contrar tuturor valorilor pe care în sinea sa le recunoaște și el.

Această răsturnare a scării valorilor tradiționale reprezintă pentru Oswald Spengler și un fel de depreciere a lui personală, căci prin poziția sa socială și prin structura sa mentală aparține și el stratului „arhimedic“ al culturii occidentale. Nu poate fi, de bună seamă, plăcut sentimentul că servești unor curente istorice care, din punct de vedere morfologic, nu au aproape nici o însemnătate.

Această particularitate a filozofiei istoriei a lui Spengler poate servi, ce-i drept, și ca un indiciu al obiectivității autorului ei. Bunul simț ne spune că acceptarea unor idei filozofice care sînt, prin firea lucrurilor, cît se poate de dureroase pentru cel care le acceptă constituie, de obicei, un semn al supremei imparțialități.

S-a observat însă demult că bunul simț e o călăuză de nădejde numai în sferele cotidiene ale spiritului. Există un motiv puternic de a ne îndoi de obiectivitatea și imparțialitatea viziunii spengleriene asupra lumii. Ca punct de plecare în această îndoială ne va servi contradicția fundamentală a tabloului istoriei umane zugrăvit de filozof : contra-



Scanned with OKEN Scanner

dicția dintre credința sa în existența unor legi matematic sigure ale evoluției organismelor culturale, detectabile cu o siguranță infailibilă, și izolarea și claustrarea subiectivă a acestor culturi și a exponenților lor.

S-ar putea propune mai multe explicații ale acestei contradicții. S-ar putea susține, de pildă, că e vorba de o carență intelectuală a lui Oswald Spengler. Poate că filozoful, pur și simplu, nu a avut suficientă forță intelectuală pentru a realiza acordul logic între tezele opuse ale filozofiei sale.

S-ar pierde însă atunci din vedere un fapt cît se poate de simplu și incontestabil : mulți critici ai lui Spengler au sesizat tezele opuse despre care vorbim. Nu poate fi vorba, așadar, de o inferioritate intelectuală a lui Oswald Spengler ; căci devine atunci inexplicabil că numai el a putut rămîne orb la ceea ce au putut sesiza și oameni mai puțin inteligenți. Iar cînd un om inteligent nu vede un lucru care în mod normal, dată fiind inteligența lui, nu ar putea să-i scape, sîntem în drept să conchidem că el *nu vrea* să vadă acest lucru ; pesemne, dintr-un motiv situat dincolo de ființa lui intelectuală. Trebuie căutate, așadar, undeva în sfera intereselor și pasiunilor, imboldurile care l-au determinat pe faimosul filozof al istoriei să închidă, așa-zicînd, ochii în fața unei contradicții frapante din sistemul său filozofic. Dacă gîndirea lui Spengler nu posedă unitate intelectuală, atunci posedă, în orice caz, una emoțională.

Interpreții lui Spengler observă pe drept cuvînt că el zugrăvește cu un fel de patos și fervoare aparte tocmai fazele ultime ale procesului de dezvoltare istorică. Oricînd și oriunde trebuie analizată destrămarea unui organism social, condeiul său găsește expresii de o neobișnuită frumusețe și forță.

Farmecul melancolic al scrisului lui Spengler ne descoperă în structura sistemului său filozofic o pre-



Scanned with OKEN Scanner

dilecție bizară și perversă care se află, ca atare, în afara și înaintea tuturor argumentelor. Este predilecția pentru tot ce poate vătăma personalitatea intelectuală și emoțională a filozofului. În această predilecție a sa este de căutat unitatea lăuntrică a gîndirii sale.

Există un punct în care converg cele două tendințe opuse din viziunea despre lume a lui Spengler : ambele provoacă durere și suferință în sufletul gînditorului. Cu aceasta, afirmația lui Spengler că în cartea sa o anumită tendință și-a făurit argumente, dobîndește o semnificație nouă și neașteptată. Tradusă într-un limbaj simplu și întrucîtva neobișnuit, această semnificație ar putea fi formulată astfel : un fel de inclinație irațională spre violarea propriilor criterii valorice inspiră filozofia lui Spengler. Ambii poli ai contradicției fundamentale a filozofiei spengleriene a istoriei sînt un fel de „harakiri metafizic".

Această din urmă expresie are nevoie de unele explicații. Ne-am servit de ea pentru a desemna acele cazuri în care metafizica joacă rolul unui pumnal cu care filozoful produce răni în propriul său suflet. Cel puțin trei ascuțișuri filozofice au fost îndreptate de Spengler spre ființa sa emoțională : ideea că toate organismele culturale sînt în principiu osîndite la pieire, iar cultura căreia îi aparține el însuși traversează tocmai stadiul declinului ; ideea că între culturi există o izolare tragică și inevitabilă ; și, în fine, ideea despre istorie ca o formă de negare a tuturor valorilor spirituale.

Dacă însă acest masochism metafizic ar fi într-adevăr rezultatul dorinței de a cuprinde cu obiectivitate istoria lumii, funcția lui nu ar părea atît de neobișnuită. Dar existența unor mari și vizibile contradicții în structura gîndirii lui Spengler ne conduce la concluzia că această gîndire se inspiră mai curînd dintr-o tendință irațională și melancolică, de-



Scanned with OKEN Scanner

cît dintr-o nevoie reală de a surprinde în mod obiectiv şi nepărtinitor adevărata configuraţie a istoriei umane. Numai aşa devin inteligibile cele două componente contradictorii ale doctrinei lui Spengler, precum şi opoziţia dintre ele.

Pentru Spengler, evoluţia morfologică a organismelor culturale trebuie să fie determinată de o necesitate de fier, în primul rînd pentru a se evita posibilitatea unui alt rezultat, mai puţin tragic, al acestei evoluţii. Certitudinea absolută privind această necesitate rigidă şi tragică îi este necesară lui Spengler înainte de toate pentru a-şi putea răpi în mod eficace orice fel de iluzie optimistă.

Ideea izolării reciproce a culturilor şi a incognoscibilităţii adevăratei lor naturi se încadrează la fel de coerent, din punct de vedere emotiv, în viziunea lui Spengler despre lume. Imposibilitatea unui contact autentic între culturi diferite are un sens eminamente tragic, iar conştiinţa acestei imposibilităţi e încărcată de tristeţe. Aşadar, toate componentele fundamentale ale filozofiei lui Spengler sînt inspirate, în ultimă instanţă, de nevoia bizară a unor certitudini cu tentă melancolică.

Nu este însă cu totul clar cărui scop îi serveşte complexa structură intelectuală a viziunii spengleriene despre lume. Se pare, anume, că suprastructura intelectuală a cărţii lui Spengler constituie în primul rînd un mijloc pentru suscitarea unei amărăciuni *sui generis*, intonată filozofic ; un instrument, cum spuneam, al unui „harakiri metafizic". Ea mai are însă şi o altă funcţie, care ne interesează în mod deosebit în raport cu obiectul eseului de faţă.

Multe dintre normele sociale în vigoare ne fac cunoscut că nepărtinirea este superioară părtinirii, că obiectivitatea este superioară subiectivităţii. Ele ne învaţă ca în viaţă, şi de asemenea în filozofie, să fim „constructivi", să subordonăm pasiunile şi înclinaţiile noastre particulare cerinţelor adevăru-



Scanned with OKEN Scanner

lui. Din această perspectivă, și pasiunea melancolică a lui Spengler — al cărei rol metafizic l-am examinat în cele de mai sus — apare ca ceva nepermis și regretabil, în dezacord cu anume etaloane sociale îndeobște acceptate.

Dacă însă peste această pasiune se așterne voalul obiectivității și al adevărului, ea capătă o acoperire socială, fie și aparentă. Grație acestei aparențe de obiectivitate, autosfîșierea filozofică a lui Spengler, pornită din imbolduri subiective, moralmente „inferioare", apare în exterior asemănătoare năzuinței „constructive" spre adevăr.

Acesta ar fi, aproximativ, sensul concepțiilor filozofice ale lui Spengler. Ele sînt, în ultimă instanță, rezultatul efortului său de a construi pentru o pasiune a sa, de a cărei subiectivitate și părtinire era el însuși, într-un fel, conștient, ceea ce la începutul eseului am convenit să numim un a l i b i.

Cu ajutorul acestui alibi metafizic, Spengler putea în fața altora — iar, într-un anumit sens, chiar și în fața sa — să mascheze pînă la un punct adevărata și cea mai profundă natură a inspirației sale filozofice. Talentul său extraordinar i-a permis să dea acestui alibi o maximă plauzibilitate.

Dar, în chiar natura acestui mecanism psihic rezidă întotdeauna o anume imperfecțiune. Spengler a izbutit numai pînă la un punct să împace pasiunea sa melancolică cu motivele metafizice menite a-i servi drept acoperire. Este imposibil ca acești doi factori să fie conciliați în chip ideal. De aceea, Spengler — în punctul de contact dintre cele două componente opuse ale doctrinei sale — a trebuit să aleagă între plauzibilitatea alibiului său, respectiv coerența intelectuală, și satisfacerea melancoliei sale perverse. Desigur, filozoful a ales ceea ce era mai puternic înăuntrul său — melancolia a triumfat asupra filozofiei.



Scanned with OKEN Scanner

Cazul lui Spengler ne interesează, în primul rînd, în legătură cu posibilitatea existenței mecanismului psihic al alibiului în structura altor domenii ale culturii. Ne interesează să aflăm dacă acest fenomen poate fi întîlnit pe tărîmul artei și, în caz că da, ce forme concrete îmbracă.

Ne vom limita la analiza cîte unui exemplu al fenomenului de alibi din următoarele trei ramuri ale artei : pictura, filmul și literatura.

Primul obiect al cercetării noastre va fi cunoscutul tablou al lui Hieronymus Bosch, *Ispitirea Sfîntului Anton* [1].

Prim-planul tabloului ni-l arată pe pustnicul cel blajin și cucernic rezistînd asaltului forțelor necurate. Zugrăvind chipul vestitului sfînt creștin, artistul ar fi dorit pacă să înrîurească educativ asupra oamenilor.

S-a remarcat însă, pe bună dreptate [2], că expresia feței Sfîntului Anton are ceva ce nu se armonizează prea bine cu denumirea tabloului. Sfîntul Anton lasă mai curînd impresia cuiva care meditează cucernic, decît a cuiva care s-ar opune ispitelor iadului. Există, așadar, un anume dezacord psihologic între chipul sfîntului și ideea tabloului.

Dezacordul acesta se adîncește și mai mult datorită unei alte împrejurări. Pictorul și-a întrebuințat inventivitatea și imaginația în primul rînd pentru a zugrăvi invazia forțelor răului. Această invazie ne captează atenția în mult mai mare măsură decît figura convențională a sfîntului din centrul imaginii.

În chip evident, Sfîntul Anton nu este obiectul principal al interesului pictorului. Interesul lui Bosch

---

[1] După cum se știe, există două tablouri de Bosch cu această denumire, unul — aflat la Lisabona, celălalt — la Galeriile Prado. Aici îl vom analiza pe acesta din urmă.

[2] *Hieronymus Bosch*, text by Lotte Brand Philip, 1955, A. N. Abrams Art Book, New York, p. 6.



Scanned with OKEN Scanner

pare să se fi concentrat asupra demonilor care-l asediază pe evlaviosul pustnic și biserica din fundalul imaginii. Se impune, atunci, în mod logic întrebarea dacă predilecția pictorului pentru zugrăvirea forțelor necurate provine dintr-o anume atracție pe care o exercită asupra lui demonologia ca atare, sau este numai un mijloc pentru exprimarea unei alte tendințe, ascunse.

Răspunsul la această întrebare ni-l oferă planul secund al tabloului lui Bosch, unde în spatele Sfîntului Anton legiunea demonilor se îndreaptă spre o biserică, purtînd uneltele necesare pentru cucerirea ei.

La prima vedere n-ar fi aici decît o nouă variantă a aceleiași idei cucernice. Tema e aceeași : ciocnirea dintre cer și iad ; atîta doar, că aici cerul e întruchipat de clădirea bisericii. Dacă privim însă mai stăruitor imaginea bisericii, simțim cum ne învăluie treptat o atmosferă ciudată, morbidă, greu de definit cu precizie.

Impresia pe care o lasă biserica nu diferă în mod esențial de cea pe care o lasă legiunea duhurilor rele. Și elementele ce întruchipează iadul, și cele menite să întruchipeze cerul apar deopotrivă învăluite de același suflu al iadului.

În tabloul lui Bosch biserica și demonii diferă numai sub acest aspect compozițional și tematic. În spatele celor două obiecte plastice opuse tematic unul altuia se ascunde un același factor subteran, enigmatic, în raport cu care ele servesc numai ca două modalități diferite de exteriorizare.

Specificitatea picturii lui Bosch își dobîndește expresia deplină abia acolo unde pictorul se eliberează de limitările tematice pe care i le sugerează concepțiile lui religioase.

Nu încape îndoială că Bosch se servește în procedeul său pictural de o anumită metodă a deformării, care, în sensul cel mai general al acestui cu-



Scanned with OKEN Scanner

vînt, reprezintă însemnul unei întregi epoci. Firește, pe noi ne interesează în primul rînd felul în care artistul însuși aplică această metodă și în ce constă cheia acestei aplicări.

Este sigur că această cheie nu trebuie căutată în dorința de realizare a unor efecte comice [1]. Altminteri ar fi greu de explicat — dacă nu altceva — prezența acestei tendințe de deformare și acolo unde ideea plastică a autorului este concepută în mod evident fără nici o urmă de umor, ca de pildă, în tabloul care ne interesează. Dealtfel, nici nu ar susține nimeni cu seriozitate că orice deformare a realității în procedeul artistic este rezultatul unor intenții satirice sau umoristice ale autorului.

De asemenea, este sigur că procedeul pictural al lui Bosch presupune existența unei puternice tendințe de realizare a efectelor fantastice. Dar există modalități diferite în care un pictor poate cultiva fantasticul. Există o fantezie febrilă, naivă, exotică, a unui Rousseau Vameșul. Există înclinația spre zugrăvirea de imagini care prin fantasticul lor provoacă în noi o senzație de urît amestecată cu fiori de groază, ca la Goya, după cum există și un fantastic în care senzația de înfiorare joacă rolul dominant, rămîne în cadrul categoriei urîtului — ca în tablourile lui P. Breughel.

Fantasticul lui Hieronymus Bosch provoacă în noi o impresie precumpănitor morbidă. Afirmația e valabilă, cu siguranță, și despre *Ispitirea Sfîntului An-*

---

[1] Lidia Krestowska (în cartea *La Laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, 1947) insistă prea mult asupra efectelor comice și fantastice în procedeul pictural al lui Bosch, uitînd cunoscutul adevăr dialectic privind interdependența dintre întreg și părțile lui. În cadrul impresiei de ansamblu pe care o lasă în noi tablourile lui Bosch, momentele comice și fantastice au o altă intenție și semnificație. Aceste tablouri nu provoacă în spectator rîsul și nu-l fac să savureze fantezia pictorului, ci, dimpotrivă, produc o senzație chinuitoare și, neîndoielnic, morbidă.



Scanned with OKEN Scanner

*ton*. Impresia generală pe care o căpătăm contemplînd aceste tablou contrastează total, aproape totdeauna, cu destinația lui tematică. Să mai amintim încă un singur detaliu din planul secund, detaliu ce depășește în expresivitate tot restul și întruchipează cel mai bine acea atmosferă specifică ce domină întreaga operă a lui Bosch.

Cea mai mare parte a legiunii demonilor este mascată de un fel de dîmb, astfel încît îi putem bănui mișcarea numai după vîrfurile diferitelor unelte de asediu. Fantezia autorului este atît de viguroasă, încît aceste vîrfuri sînt cu totul suficiente pentru a produce o senzație de-a dreptul fizică de mișunare a unei armate întregi de ființe bizare, care ne dă o ciudată senzație de scîrbă. Nu este scîrba de ceva urît — de felul celei ce ne cuprinde în fața unor tablouri ale lui Grünewald, ci este scîrba pe care o provoacă morbidul.

Pe de altă parte, și morbiditatea fantasticului lui Bosch este foarte specifică. În ea nu găsim acea patologie nostalgică și rafinată pe care o cuprind, să zicem, tablourile lui Salvador Dali. Poate că numai opera unui Yves Tanguy prezintă unele afinități cu fantezia morbidă a autorului *Ispitirii Sfîntului Anton*. Poate că numai în tablourile lui Tanguy mai găsim fantasticul acela morbid care provoacă nu o nostalgie subtilă, ci o violentă senzație repulsivă.

Nu ne vom lansa într-o tentativă riscantă și — după toate probabilitățile — zadarnică, de a căuta echivalentul obiectiv al fanteziei specifice a lui Bosch, dar putem susține cu oarecare siguranță că echivalentul ei subiectiv îl constituie senzația de scîrbă a pictorului în fața a ceva ce este morbid, morbid, într-un mod mai aparte. Producerea acestui efect constituie mobilul intim care l-a călăuzit pe artist în zugrăvirea *Ispitirii Sfîntului Anton*.

Mobilul de care vorbim este în evidentă opoziție cu tema religios-pedagogică a tabloului, și de aceea



Scanned with OKEN Scanner

pictorul e nevoit să-l strecoare pe furiș. Nu l-a putut strecura, firește, în chiar chipul sfîntului, fiindcă intenția ascunsă a autorului ar fi răzbătut atunci prea vizibil la suprafață. În schimb, ea a putut fi exprimată mult mai ușor în structura plastică a bisericii. Fizionomia clădirii este mai nedefinită și mai puțin izbitoare decît fizionomia omului.

Atracția lui Bosch pentru „morbiditatea repulsivă" se desfășoară din plin și nestingherit abia în zugrăvirea legiunii demonilor. Lucrul este lesne de înțeles. Nu-i nici un păcat ca dracii să fie zugrăviți în așa fel încît să trezească repulsie.

Așadar, impresia dominantă pe care ne-o lasă *Ispitirea Sfîntului Anton* contrazice intenția religioasă a temei pictorului[1]. Lucrînd la acest tablou, autorul a depășit, evident, cu mult cadrul misiunii religioase pe care și-o asumase, satisfăcînd în schimb o tendință a sa intimă și, după toate aparențele, perversă.

Se cuvine amintit faptul că pictorul, despre a cărui viață se știe foarte puțin, a fost apropiat de anumite confrerii religioase din vremea sa, ba a participat chiar la reprezentații de mistere medievale. Acest amănunt ne îngăduie să ne închipuim cu destulă plauzibilitate cum se va fi raportat Bosch la atracția sa perversă față de ceva ce se poate numi „morbiditate repulsivă". Este probabil că pictorul vedea în această înclinație a sa ceva rău și inadmisibil din punct de vedere social.

Acest participant la mistere percepea, pe semne, această pasiune a sa ca pe un lucru de care s-ar fi

---

[1] Un exemplu similar de obliterare a intenției religioase întîlnim în tablourile lui Bosch care îl înfățișează pe Hristos. Cum remarcă pe bună dreptate Lidia Krestowska (*ibid.*, p. 230), atenția pictorului se concentrează cu precădere asupra celor care-l atacă și îl răstignesc pe Hristos. Faptul poate fi explicat prin același mecanism psihologic pus în evidență în cazul *Ispitirii Sfîntului Anton*.

cuvenit să se rușineze ; încît, pornind de aci, putem considera motivul religios din tabloul său drept o formă de alibi în sensul figurat al cuvîntului.

Este vorba de faptul că artistul simțea incompatibilitatea unora din înclinațiile sale cu principiile moralei religioase ; în același timp însă simțea nevoia de a da acestor înclinații o expresie plastică corespunzătoare. Problema a fost soluționată de Hieronymus Bosch printr-un artificiu specific. El a ales o temă care-i oferea posibilitatea de a se conforma în mod aparent și exterior cerințelor epocii sale și ale conștiinței sale, dînd în același timp, nestînjenit și oarecum legal, satisfacție pasiunilor sale secrete. Este o situație de tipul celor pentru care am propus să folosim cuvîntul „alibi".

La artificii asemănătoare recurg și creatorii din alte domenii ale artei. O operă a unuia din ei — Luis Buñuel — ne va oferi un nou exemplu pentru fenomenul de alibi. Este vorba de *Viridiana*, film interesant atît prin calitățile sale artistice, cît și datorită unor împrejurări politice legate de prezentarea lui.

Pare absolut sigur că acest film este îndreptat, dacă nu împotriva normelor morale în general, atunci în orice caz împotriva unei forme istorice concrete a lor : împotriva moralei bisericii catolice.

În legătură cu aceasta s-ar putea face mai întîi observația că orientarea ideologică a unei opere de artă este prin ea însăși ipotetică. Fără a face o discuție de principiu despre această problemă, să ne mulțumim cu constatarea că filmul lui Buñuel, deși nu este un pamflet politic propriu-zis ( în care caz nici nu ar fi o adevărată operă artistică), este totuși consonant cu o anumită orientare etică bine determinată.

Pentru această consonanță este simptomatic, înainte de toate, chipul eroinei principale, Viridiana. Viridiana își identifică întreaga sa ființă cu o unică



Scanned with OKEN Scanner

idee. Faptul că e devotată în acest fel idealurilor ei ne permite să identificăm în mare parte destinul ei cu destinul acestor idealuri ca atare.

Buñuel ar fi avut la dispoziție și alte posibilități de modelare a chipului spiritual al Viridianei. Ar fi putut, bunăoară, să o înfățișeze cum obosește treptat sub povara normelor etice, incapabilă să se mențină la altitudinea morală cerută de acestea. În acest caz ne-ar fi oferit în mai mică măsură prilejul pentru generalizări ideologice. Căci atunci, pentru eșecul moral al Viridianei nu am fi putut să învinuim normele etice din care s-a inspirat, ci incapacitatea ei de a se înălța pînă la aceste norme. Identificînd personajul Viridiana cu o anumită formă a moralei religioase, Buñuel a ales calea conflictului direct cu o concepție religioasă despre om și lume.

În linii mari, conflictul acesta parcurge două etape. Prima etapă este marcată de confruntarea Viridianei cu viața imediat după ieșirea ei din mănăstire. În momentul acestei confruntări eroina lui Buñuel împărtășește dogmele religiei catolice pînă în cele mai mici detalii ale lor, începînd cu observarea anumitor principii morale și terminînd cu supunerea față de superioara mănăstirii.

Este foarte important să observăm aici că Buñuel nu lasă nici o umbră de îndoială în ceea ce privește sinceritatea Viridianei ; ea îmbrățișează dogmele religioase din cele mai curate imbolduri. Am mai putea spune, tot aici, că o interpretare diferită a atitudinii Viridianei față de disciplina ecleziastică ar fi însemnat o altă orientare etico-ideologică a filmului. Dacă Viridiana ar fi împărtășit numai în mod parțial și prefăcut catehismul său catolic, îndepărtarea ei de dogmele religioase ar fi putut fi explicată și prin anumite slăbiciuni morale ale ei.

Opțiunea ideologică a lui Buñuel se exprimă însă din plin în motivele care o duc pe Viridiana la re-



Scanned with OKEN Scanner

pudierea disciplinei bisericești. Și aici autorul ar fi putut alege posibilitatea de a da de înțeles că eroina sa face acest lucru din imbolduri moralmente reprobabile ; dar Buñuel nu a făcut așa. Dacă ar fi făcut-o, vina pentru erezia Viridianei nu ar fi putut să fie imputată unor carențe etice ale canonului bisericesc. Așa însă, tînăra călugăriță refuză să se întoarcă la mănăstire, călăuzită fiind de înalte principii morale.

Imboldurile morale care o fac pe Viridiana să repudieze disciplina bisericii se nasc în ea după prima mare ciocnire cu lumea. Tînăra călugăriță e nevoită să constate că răul în viață e cu mult mai puternic decît pare din dosul zidurilor mănăstirești. O rudă a ei bătrînă și venerabilă se dovedește a fi un individ stăpînit de instincte macabre cărora nu e în stare să li se opună.

Conștiința mizeriei morale a omului a contribuit în mod decisiv la adoptarea de către Viridiana a hotărîrii de a părăsi mănăstirea. Dacă răul din oameni este atît de puternic, atunci adevărata misiune morală a oricărei persoane sincer religioase este de a-i ajuta în lupta împotriva lui. Dar lucrul acesta nu poate fi făcut din depărtările claustrului, ci numai printr-o confruntare vie și directă cu viața așa cum este ea în realitate.

Apare astfel în chipul Viridianei conflictul dintre idealul moral și disciplina monahală. Se vădește că ele nu pot face casă bună. Se vădește că viața monahală nu e în acord cu principiile morale.

La discreditarea instituției monastice contribuie și întîlnirea Viridianei cu stareța care o vizitează cu scopul de a o readuce la mănăstire. Stareța este înfățișată ca o persoană vanitoasă și egoistă — întruchipare fidelă a formalismului rece al bisericii. Caracterul ei este creionat de Buñuel prin cîteva trăsături sumare, dar extrem de plastice. Versata călugăriță se apropie mai întîi de ținta pe care vrea



Scanned with OKEN Scanner

să o cucerească plină de falsă amabilitate. O vedem apoi camuflîndu-şi furia pricinuită de rezistenţa Viridianei, în timp ce continuă să spere că încă nu e totul pierdut. Şi la urmă o vedem cum, dezamăgită, rănită în vanitatea ei vînătorească, după ce a înţeles că vînatul i-a scăpat în mod definitiv, izbuteşte cu greu să păstreze un simulacru de decenţă elementară.

Structura filmului lui Buñuel însă, mai ales în liniile lui finale, manifestă tendinţa de a se identifica nu numai cu condamnarea moralei mănăstireşti, respectiv a moralei catolice în sensul mai restrîns al acestui cuvînt, ci şi cu condamnarea moralei creştine în general. Această concluzie ne-o impune, înainte de toate, evoluţia ulterioară a spiritului eroinei principale.

După ce a respins formalismul monahal, Viridiana luptă pentru principiile eticii creştine ca atare. Este simptomatic că autorul nici de data aceasta nu lasă să cadă nici o umbră de îndoială asupra sincerităţii intenţiilor Viridianei. Eroina lui se dedică noii sale misiuni morale cu aceeaşi intransigenţă şi puritate morală ca şi înainte. Abţinîndu-se de la orice plăcere pămînteasă, ea depune toate străduinţele pentru a veni în ajutorul oamenilor celor mai oropsiţi din punct de vedere moral şi material. Creştinismul ei este dintre cele mai radicale. Este, ca să spunem aşa, însăşi chintesenţa eticii creştine.

Dacă ar încăpea vreo îndoială în legătură cu sinceritatea Viridianei în problemele moralei creştine, eşecul străduinţelor ei creştine ar putea fi pus pe seama insuficientei ei fermităţi morale şi nu ar ţine neapărat de natura însăşi a acestor străduinţe. Buñuel însă a căutat să prezinte eşecul Viridianei tocmai ca pe o consecinţă logică a eticii creştine în forma ei cea mai pură şi mai radicală. Viridiana se întîlneşte cu o formă drastică a ingratitudinii ome-



Scanned with OKEN Scanner

neşti ; ea devine victima tocmai a acelor oameni pe care i-a îndatorat cel mai mult cu altruismul său. În aceste condiţii puţini ar mai putea să rămînă ataşaţi viziunii creştine despre natura umană, şi astfel şocul moral suferit de Viridiana ne apare pe deplin inteligibil şi justificat.

Dacă ar fi înfăţişat-o însă pe Viridiana ca pe o tînără ce-şi pierde credinţa în etica creştină numai sub influenţa unei întîmplări tragice, Buñuel ar fi lăsat deschisă şi posibilitatea altor explicaţii ale evoluţiei ei spirituale. În acest caz am fi avut dreptul să tratăm destinul Viridianei ca pe o reacţie subiectivă la un complex de împrejurări tragice.

Ceea ce Buñuel vrea să pună sub semnul îndoielii este posibilitatea realizării principiilor morale creştine. Viridiana crede în valoarea învăţăturii creştine, după care trebuie să te jertfeşti pentru aproapele tău, dar experienţa ei îi arată că o asemenea jertfă nu duce la nimic, fiindcă firea umană nu e în stare să reziste ispitei.

Există un sistem în suita străduinţelor etice eşuate ale Viridianei. Prima dezamăgire i-a pricinuit-o un om din aşa-numitele pături „superioare". Ruda ei bătrînă este prezentată ca o persoană asigurată din punct de vedere material, cu toate acele avantaje pe care le oferă omului condiţiile materiale, avantaje printre care se numără de bună seamă şi educaţia. Toate acestea însă n-au fost de-ajuns pentru a feri pe bătrînul şi respectabilul domn de anumite înclinaţii perverse.

Există, firește, o anumită logică în faptul că Viridiana, după prima sa mare dezamăgire, se adresează unor oameni care, contrar rudei ei bogate, nu posedă nici un fel de bunuri materiale. Dar şi aici o aşteaptă aceleaşi triste constatări. Oamenii din păturile sociale „inferioare" sînt deopotrivă de slabi în faţa răului ca şi cei din păturile „superioare".



Scanned with OKEN Scanner

Concluzia care se impune este destul de limpede : omul prin firea sa nu e capabil să se opună răului. În cuvinte şi mai simple, omul e rău şi slab. Din această pricină, orice acţiune filantropică este din capului locului sortită eşecului. La această concluzie sumbră ne conduce povestea cinematografică a Viridianei — concluzie ce pune în evidenţă o anume orientare anticreştină a filmului. Dar nu numai atît. Există temeiuri serioase în sprijinul opiniei că orientarea ideologică a acestui film este potrivnică principiilor oricărei morale în general. În viziunea lui Buñuel, pe plan etic Viridianei i se opun în mod activ şi real numai o călugăriţă fătarnică şi un bărbat tînăr şi întreprinzător.

Din ciocnirea cu călugăriţa, Viridiana iese incontestabil învingătoare, în toate privinţele. În schimb, în ciocnirea cu tînărul înzestrat cu spirit practic, eroina lui Buñuel înregistrează un eşec total. Sensul acestui eşec îl putem desprinde din chipul învingătorului. El ne este prezentat ca o persoană aflată dincolo de toate normele morale. Nu este un deznădăjduit care ar încălca idealurile etice din dorinţa de a se autoumili, păstrînd în sinea sa respectul pentru ele. Este un individ simplu, sigur de sine şi impetuos ; un om de acţiune care priveşte orice morală de la înălţimea energiei sale personale. Lipsa lui de scrupule, aproape ingenuă în infatuarea ei, se manifestă în mod deosebit în atitudinea sa faţă de femei. El trece printre femei în felul unui culegător de flori. Partida de cărţi pentru care se decide Viridiana spre sfîrşitul filmului are în această privinţă o semnificaţie simbolică. Această partidă marchează triumful final al tînărului fără scrupule şi al ideologiei lui. Viridiana se recunoaşte înfrîntă pe toate tărîmurile. Îngăduindu-şi micul păcat al jocului de cărţi, eroina lui Buñuel acceptă indirect să fie curtată de tînăra ei rudă, acceptă deci ceva ce



Scanned with OKEN Scanner

fusese pînă atunci opus în modul cel mai categoric ascetismului său consecvent și riguros.

La cristalizarea acestei impresii contribuie îndeosebi un efect sonor. Scena finală a filmului lui Buñuel este însoțită de o melodie ritmată, energică, îndrăzneață și insolentă, aidoma chipului tînărului întreprinzător. Această melodie personifică triumful lui.

Dacă extindem la întregul film optica de care ne-am servit în analiza primei etape ideologice a *Viridianei*, vom constata că linia ideologică a operei lui Buñuel se reflectă, înainte de toate, în alegerea figurii eroinei principale ; apoi în alegerea principalilor ei oponenți în planul ideilor și, în sfîrșit, în alegerea „întîmplărilor" care răstoarnă mai întîi codul monastic al Viridianei, iar apoi și codul ei moral creștin. Eliminarea oricăruia din aceste elemente ar fi dus la o imagine esențial diferită a corespondenței dintre filmul lui Buñuel și anumite poziții ideologice. Dacă Viridiana ar fi avut ceva mai puțină fermitate morală la început, sau la sfîrșit, dacă ansamblul experiențelor de viață pe care ea le dobîndește ar fi fost fie și cu puțin diferit, sau dacă principalul ei oponent ar fi fost purtătorul unor alte mesaje, în locul mesajului imoralist, sensul ideologic al filmului ar fi fost considerabil modificat.

Triumful rudei Viridianei constituie de fapt un triumf pe planul practic, al vieții, nu însă și pe cel al moralei. Tînărul învingător lasă asupra spectatorilor o impresie penibilă. El șochează neplăcut și prin forma vulgară, pronunțat neintelectuală, de exprimare a lipsei sale de scrupule. Poanta ideologică a *Viridianei* rezidă într-adevăr în victoria imoralismului, însă a unui imoralism lipsit de orice aureolă ; a unui imoralism luat în înfățișarea lui cel mai puțin reprezentativă.

Eșecul eroinei principale și reușita tinerei sale rude ni se înfățișează ca eșec al unei valori și reu-



Scanned with OKEN Scanner

şită a unei nonvalori. Bilanţul etic final al filmului lui Buñuel se reduce aproximativ la următoarea constatare amară : ar fi bine ca omul să fie mai bun decît este, dar iată că nu e ; ar fi bine ca viaţa să fie mai bună decît este, dar iată că nu e.

La sfîrşitul reprezentaţiei, spectatorul rămîne cu gustul amar al pesimismului moral extrem. Pesimismul sau, mai bine-zis, nihilismul acesta reprezintă adevărata esenţă ideologică a *Viridianei* lui Buñuel.

Iată-ne ajunşi, în sfîrşit, la miezul filozofic ascuns al operei lui Buñuel. Nihilismul său vizează atît doctrina catolic-creştină, cît şi amoralitatea simplă, frust practicistă de tip capitalist. În felul acesta Buñuel conferă în exterior operei sale o anumită semnificaţie social-progresistă, dar în acelaşi timp neagă în esenţă orice semnificaţie şi orice sens în general. Sesizăm aci cu uşurinţă acelaşi artificiu pe care l-am semnalat în cazul lui Spengler şi în cel al lui Bosch. Orientarea anticatolică, anticreştină a lui Buñuel, preocuparea sa de a prezenta imoralismul fără nici o aureolă, toate acestea reprezintă, în raport cu nihilismul latent din *Viridiana,* un fel de alibi.

În sinea sa autorul era divizat între dorinţa de subminare a tuturor valorilor şi dorinţa de a critica anumite fenomene, după opinia sa socialmente negative. În sensul primei dorinţe, Buñuel trebuia să arate caracterul iluzoriu al oricărei norme morale ca atare ; cea de-a doua, în schimb, impunea păstrarea unui anume patos etic şi a unei anume critici „pozitive".

Singura ieşire posibilă din această dilemă era alibiul. Tendinţa mai puternică şi dominantă a operei lui Buñuel trebuia să răzbată, dar cu condiţia de a se suprapune parţial cu o altă tendinţă, „mai slabă". Astfel, aceasta din urmă a jucat rolul unui alibi şi — trebuie să recunoaştem — într-un mod



Scanned with OKEN Scanner

destul de izbutit. Atît de izbutit, încît filmul a fost chiar la vremea respectivă proscris de autoritățile spaniole ca o operă scandaloasă și primejdioasă din punct de vedere politic.

Un al treilea exemplu de alibi, mai complex decît toate cele discutate pînă aici, ni-l oferă *Doamna Bovary*.

Romanul acesta constituie pînă în ziua de astăzi pentru mulți dintre exegeții lui un model de literatură imparțială și neangajată sau în orice caz o mărturie a unui efort remarcabil investit de scriitor pe planul creării așa-numitei literaturi obiective. Pe de altă parte, știm că mulți autori pun la îndoială exactitatea unei asemenea aprecieri a cărții lui Flaubert, susținînd că *Doamna Bovary*, ca și orice alt produs al spiritului uman, poartă pecetea personalității creatorului său.

Această discuție veche și deja clasică despre obiectivitatea și subiectivitatea romanului lui Flaubert va fi pentru noi un prilej de a ne confrunta și pe tărîmul literaturii cu fenomenul de alibi. Scriitorul însuși insistă asupra impersonalității și obiectivității metodei sale literare. Tema romanului, în schimb, este de așa natură încît se pretează ușor la generalizări cu caracter etic, religios și filozofic. Citind cartea lui Flaubert, sîntem conduși inevitabil la reflecții asupra unor probleme fundamentale ale existenței umane.

Romanul lui Flaubert ne pune în față, mai întîi, buna și vechea problemă a responsabilitățtii umane. Cît este de „răspunzătoare" Emma Bovary pentru „faptele" sale și, în genere, poate fi vorba de o vină a ei ?

Destinul literar al eroinei lui Flaubert îl trimite pe cititor și spre problema sensului existenței umane. Supliciul de care are parte pînă la urmă Emma Bovary este sau nu meritat ? Există sau nu temeiuri de a pune cu acest prilej problema valorii



Scanned with OKEN Scanner

și raționalității forțelor care guvernează existența omului ?

Tema romanului lui Flaubert cuprinde, în afară de aceasta, și conflictul dintre ideal și realitate. Se poate discuta, bunăoară, în ce măsură „realitatea" cu care Flaubert își confruntă eroina este în acord cu anumite idealuri morale și ce concluzii se pot trage de aci în legătură cu sensul existenței umane.

Rămînînd cu strictețe pe pozițiile artei „impersonale", Flaubert ar trebui să respingă în chip hotărîtor numeroasele implicații etice și metafizice ale temei pe care a ales-o drept obiect al atenției sale literare. Angajarea în reflecții cu caracter etic sau metafizic ar însemna totodată angajare în aprecieri morale și filozofice ale figurii eroinei principale, iar cu aceasta și în aprecieri morale și filozofice în general. Și orice apreciere comportă adoptarea unei anumite atitudini.

Să vedem mai întîi în ce fel punea și rezolva Flaubert problema responsabilității morale a eroinei sale. Această problemă se leagă în mod tradițional de ceea ce se cheamă libertatea de decizie. În epoca lui Flaubert libertatea era înțeleasă în principiu drept capacitatea omului de a opta pentru una din două sau mai multe posibilități existente. Astfel înțeleasă această capacitate constituia premisa oricărei judecăți morale. Dacă omul nu e capabil să opteze în mod liber, el nu poate fi socotit responsabil pentru faptele sale.

Dar atunci, dacă a dorit să evite formularea de judecăți și concluzii etice, Flaubert nu putea îngădui ca eroina lui să opteze liber pentru înfrîngerea principiilor morale. Făcînd-o pe Emma Bovary responsabilă de înfrîngerea legilor moralei conjugale, autorul s-ar fi abătut de la cerințele poeticii sale obiectiviste. Determinismul în accepția clasică a acestui cuvînt constituie, deci, piatra de încercare a metodei literare aplicate în romanul lui Flaubert.



Scanned with OKEN Scanner

Într-un loc autorul insistă în mod deosebit asupra ideii determinării faptelor umane, riscînd astfel să distrugă integritatea chipului literar al lui Charles Bovary. Cînd Charles îi spune lui Rodolphe, gîndindu-se la adulterul și la moartea soției sale : „Fatalitatea-i de vină“, scriitorul aprobă în mod explicit și deschis această idee, afirmînd că aceasta e singura vorbă adîncă pe care a rostit-o vreodată eroul său.

Dar, la drept vorbind, această sentință nu e în stilul lui Charles Bovary. I s-ar fi potrivit, poate, dacă Flaubert ne-ar fi arătat cum printr-un concurs de împrejurări, eventual sub influența nenorocirii, în eroul său spiritualicește sărac și incult ar fi încolțit o vocație metafizică. Dar și în nenorocirea de care e vorba, ideea destinului rămîne într-adevăr — cum spune însuși Flaubert — singura vorbă adîncă a lui Charles. Scriitorul, așadar, nu a rezistat ispitei de a-și sublinia, fie și în detrimentul continuității artistice a operei sale, atașamentul față de ideea determinării implacabile, fatale a faptelor omenești.

Acest atașament declarativ față de determinism trebuie verificat și acolo unde se desfășoară potrivit unor legi specific artistice. Tentativa unei asemenea „verificări“ s-ar putea limita la figura eroinei principale — Emma Bovary.

Mulți interpreți ai acestui personaj vorbesc pe drept cuvînt de o serie de factori care în intenția lui Flaubert determină delictul moral al Emmei. Printre acești factori, un loc de seamă îl ocupă, desigur, educația. În speță, lectura unor cărți care îndemnau la visări eterice și irealizabile.

Aceste visări au contribuit ca Emma Bovary să sufere o amară deziluzie în confruntarea cu realitatea vieții conjugale care nu se armoniza cîtuși de puțin cu imaginea castelelor gotice în care trăiesc domnițe cu talie lungă. Realitatea vieții conjugale este personificată de chipul mărginitului și primiti-



Scanned with OKEN Scanner

vului Charles Bovary, a cărui figură este anume închipuită astfel încît să contrazică toate idealurile eroinei principale.

Dar, deși incult și sărac cu duhul, Charles Bovary are totuși o virtute: el își iubește cu sinceritate și devotament soția. Scriitorul a avut însă grijă ca Emma să nu fie în stare să vadă tocmai această unică virtute a soțului său. Virtutea lui Charles Bovary are o înfățișare prea banală și cotidiană, în timp ce soția lui este predestinată de educația pe care a primit-o să nu creadă „în tot ce apare în formele obișnuite". De aceea era inevitabil ca „într-o duminică de februarie, într-o după-amiază cu ninsoare" chipul fizic și spiritual al lui Charles să-i apară Emmei astfel: „Avea șapca trasă pe ochi, iar buzele groase îi tremurau încet, ceea ce da înfățișării sale un aer stupid : pînă și spatele lui liniștit te enerva cînd îl vedeai, și ea găsea că pe redingotă e întipărită toată banalitatea personajului". *

La început eroina lui Flaubert se împacă pînă la un punct cu lumea în care trăiește, fiindcă nu întrezărește nici o posibilitate de a realiza vreunul din visurile sale. Curînd însă în ea încolțește o speranță, cu prilejul vizitei la castelul din apropiere. Această vizită naște în Emma Bovary certitudinea că undeva aproape există totuși o realitate ideală de felul celei zugrăvite în cărți. Și astfel „frecîndu-se de bogăție, prinsese și ea deasupra ceva care n-avea să se mai șteargă". ** Ce-i drept, cu timpul, amănuntele balului la care a participat Emma „se șterseră cu totul, dar părerea de rău îi rămase". ***

Vedem, așadar, cum Flaubert, închipuind o serie întreagă de factori care modelează figura Emmei Bo-

---

* Citatele sînt date după versiunea românească G. Flaubert — *Doamna Bovary*, Editura Albatros, București, 1973, p. 99 — (N. trad.).

** Ibidem, p. 55.

*** Idem.



Scanned with OKEN Scanner

vary, pregătește treptat terenul pe care va înflori dragostea ei adulteră. Dat fiind concursul atîtor împrejurări, era așa-zicînd predeterminat ca tînăra femeie, lipsită de experiență, să cadă victimă versatului seducător Rodolphe.

Flaubert găsește o justificare și faptului că Emma „în dorința ei, confundă senzualitățile luxului cu bucuriile inimii, eleganța obiceiurilor cu gingășiile sentimentului", * căci : „Oare dragostei nu-i trebuia, ca și plantelor indiene, pămînt anume pregătit și o anumită temperatură ? Suspinele pe clar de lună, îmbrățișările prelungite... nu puteau fi despărțite... de balconul marilor castele, în care-ți poți petrece timpul după plac, de un buduoar cu storuri de mătase și covor gros, de glastre pline cu flori, de-un pat pe o estradă, și nici de scînteierea pietrelor prețioase și de eghileții livrelelor". **

A fost de-ajuns ca Rodolphe, fie și numai cu atributele sale exterioare, să amintească de atmosfera specifică balcoanelor și budoarelor din marile castele, pentru ca să producă asupra Emmei cea mai puternică impresie.

Cu toate acestea, Emma ezită încă. Mai mult chiar, într-un moment ea se decide să se reîntoarcă la familia sa, dar scriitorul lasă să intervină din nou implacabilul concurs de împrejurări sub forma incapacității lui Charles de a face o operație izbutită la piciorul sărmanului flăcău din Yonville. Abia conștiința totalei mizerii spirituale a soțului său o fac pe doamna Bovary să se arunce definitiv în brațele amantului.

Este, într-adevăr, aproape incredibil cît de multe motive obiective a conceput Flaubert, menite să explice delictul Emmei. Trebuia ca Emma să capete neapărat o educație care s-o împiedice să se

---

* Ibidem, p. 57.

** Idem.

împace cu realitatea ; o educație care o face, pe de altă parte, să nu poată vedea nici puțina, dar ascunsa poezie și virtute prezentă în preajma ei. Trebuia, de asemenea, ca în soțul ei să se concentreze cele mai prozaice și mai vulgare trăsături din cîte se pot imagina. Trebuia apoi ca, înainte ca puterea obișnuinței să-și fi făcut efecul, Emma Bovary să vină in contact cu lumea bogăției, care va redeștepta în ea visurile de odinioară.

Trebuia, tot așa, ca și Rodolphe, pe care l-a întîlnit Emma, să posede atributele exterioare ale prestigiului social și în plus iscusința și experiența unui donjuan bătrîn. Și mai trebuia, în fine, ca soțul Emmei — tot prin concursul unui șir întreg de împrejurări, să ajungă în situația de a-și dovedi într-un mod drastic incapacitatea în cazul cu operația.

Cînd ne aruncăm privirea asupra acestor numeroși factori pe care inspirația creatoare a scriitorului îi cheamă în ajutor pentru tălmăcirea și justificarea „infracțiunii“ săvîrștie de Emma, Gustave Flaubert ne apare aidoma unui avocat care caută cu orice preț să-și apere clientul. Ba avem chiar impresia că scriitorul a mers un pic prea departe cu zelul său avocățesc.

Indiferent de toate acestea, dacă scopul lui Flaubert a fost ca, tratînd această temă, să evite unele dintre implicațiile ei morale cele mai evidente, atunci s-ar spune că el a și atins acest scop, cel puțin în ce privește raportul dintre Emma și Rodolphe. Nu încape îndoială în ce privește libertatea de decizie a Emmei. Infracțiunea ei ne este prezentată de scriitor ca ceva riguros determinat, și astfel, ca ceva ce nu se pretează la evaluări morale. „Planta indiană“ n-are nici o vină că răsare și crește pe un sol cu o compoziție și calitate determinate.

Și în continuarea romanului, Flaubert promovează neclintit concepția sa deterministă. El pre-



Scanned with OKEN Scanner

zintă cu aceeași consecvență și cea de-a doua infracțiune morală a doamnei Bovary. Zugrăvind noua „cădere“ a eroinei sale, Flaubert nu întîmplător îl alege drept pricină tocmai pe Léon. Despre tînărul contopist doamna Bovary a păstrat cea mai frumoasă amintire. Lipsit de atributele exterioare ale prestigiului social, el avea în schimb, fără îndoială, o anume inocență, întruchipînd astfel în mai mare măsură acel ideal livresc pe care și-l făurise eroina lui Flaubert. Faptul că totuși primul amant al Emmei Bovary a fost Rodolphe este explicat de scriitor prin spiritul insuficient de întreprinzător al lui Léon, înainte de toate. Dealtfel, excesiva discreție a acestuia în exteriorizarea sentimentelor n-a făcut decît să confere o aureolă etică figurii contopistului în amintirea Emmei.

De fapt, după experiența Emmei cu Rodolphe, următorul ei amant trebuia să fie neapărat un tînăr de factura lui Léon. În caz contrar, fizionomia morală a eroinei lui Flaubert nu ar fi fost fără pată. Dezamăgită de un amant cum era Rodolphe, Emma Bovary — în mod logic — nu poate săvîrși un nou adulter cu un bărbat cu mentalitate asemănătoare.

Dealtminteri, este greu de explicat într-o manieră „morală“ de ce după eșecul tragic al dragostei ei dintîi și inocente prin motivele ei, Emma Bovary se lasă antrenată într-un al doilea adulter. De aceea Flaubert, cu perspicacitatea unui bun scriitor determinist, are grijă ca amintirea lui Léon să strălucească în sufletul Emmei „mai tare decît focul lăsat de niște drumeți în zăpadă prin stepele Rusiei“. Aceasta i-a permis să găsească din nou o justificare etică satisfăcătoare pentru eroina sa. Reapariția pe scena romanului a tînărului secretar are în ea ceva fatidic. În felul acesta trebuie înțelese cuvintele autorului că sfiala lui Léon a fost pentru



Scanned with OKEN Scanner

Emma „mai primejdioasă... decît îndrăzneala lui Rodolphe". *

Cu toate acestea, eroina lui Flaubert găsește în sine suficientă forță pentru a rezista avansurilor lui Léon. Între timp, însă, scriitorul a izbutit să-l trimită pe conțopist în lumea mare, unde va învăța arta de cuceritor (dar, firește, nu într-atît, încît să-și piardă cu totul inocența și timiditatea), și astfel Emma Bovary devine pentru a doua oară o adulteră.

Cel de-al treilea „păcat" al Emmei Bovary, aviditatea de bani, este de fapt o consecință inevitabilă a acelor factori prin care scriitorul explică pătimirea morală a eroinei sale. Să ne reamintim de pasajul în care se spune că dragostea, aidoma cutărei plante din India, are nevoie de un sol anume pe care să crească. Emma Bovary nu-și putea închipui acest sentiment fără budoare luxoase și balcoane fastuoase, adică fără un anume decor festiv. Iar pentru un decor festiv, firește, este nevoie de bani.

Mai trebuie avut în vedere și un element eminamente social, asupra căruia insistă Flaubert pentru a explica pofta de bani a Emmei. În vinele ei curge „sînge țărănesc", iar după convingerea scriitorului, „sîngele țărănesc" este rapace.

Impresia de predestinare a eroinei lui Flaubert pentru prăbușirea morală este completată de faptul că educația Emmei nu corespunde originii și poziției ei sociale. Și aceasta face, o dată mai mult, ca „faptele" Emmei Bovary să ne apară ca un fatum.

De vreme ce toate păcatele Emmei Bovary sînt condiționate de ceva independent de voința ei, se poate trage concluzia că autorul a izbutit în această privință să evite, într-adevăr, acea subiectivitate de care sînt grevate inevitabil toate concluziile cu nuanță etică.

---

* Ibidem, p. 234.



Scanned with OKEN Scanner

Acceptînd provizoriu acest punct de vedere fără nici o rezervă, să purcedem la analiza și a altor cîtorva aspecte etice ale romanului lui Flaubert. Ca pretext ne va servi părerea lui Lamartine despre expiațiunea doamnei Bovary — părere la care face apel încă apărătorul scriitorului în procesul judiciar de tristă faimă. Lamartine era de părere că în pofida infracțiunilor ei morale, eroina lui Flaubert nu merita o pedeapsă atît de teribilă cum i-a fost hărăzită la sfîrșitul romanului.

Într-un sens, această părere a lui Lamartine nu a pierdut mult din actualitatea ei. Dată fiind determinarea implacabilă a infracțiunilor Emmei, am putea spune fără ezitare că „expiațiunea" ei nu are nici o rațiune etică mai profundă. Dacă Emma Bovary a înfrînt legile moralei în virtutea unui concurs de împrejurări inevitabil și independent de voința ei, atunci morții ei tragice nu i se poate găsi, într-adevăr, o justificare morală acceptabilă.

Pornind de la toate acestea, ar trebui să conchidem că Flaubert s-a abținut încă o dată de la emiterea oricăror judecăți etice. Legile în virtutea cărora suferă Emma Bovary, respectiv legile care — în viziunea scriitorului — guvernează lumea, nu sînt inspirate de nici un fel de criterii etice sau religioase.

În sprijinul acestui punct de vedere găsim și alte confirmări în structura operei lui Flaubert. Sărmanul Hippolyte, care devine victima științei medicale a lui Charles, nu a meritat nici el în vreun fel suferințele sale. Și totuși, „religia nu părea că-i vine în ajutor mai mult decît chirurgia". * Scriitorul, evident, consideră necesar să se pronunțe în mod indirect cu privire la natura legilor care guvernează mersul lumii. Potrivit interpretării sale, forța care a condiționat chinurile lui Hippolyte, iar apoi le-a

* Ibidem, p. 178.



Scanned with OKEN Scanner

pus capăt, nu are nici o legătură cu vreun criteriu religios sau moral.

Și mai convingător și zguduitor apare exprimată ideea lui Flaubert despre natura factorilor ce condiționează nenorocirea omului, acolo unde eroina lui se adresează lui Dumnezeu. În mai multe rînduri, Emma Bovary tînjește sincer după mila cerească, dar în zadar. După nefericita iubire pentru Rodolphe, Emma traversează o scurtă perioadă de patos religios ; repede după aceea „îngenunchea la pupitrul de rugăciune în stil gotic", simțea că „din ceruri nu cobora nici o desfătare" și se ridica de jos „cu trupul ostenit, cu sentimentul nedeslușit al unei nemăsurate înșelăciuni". *

Prăbușirea iluziilor religioase și neajutorarea omului aflat în impas sînt zugrăvite în chip dramatic de Flaubert în lupta Emmei pentru păstrarea „virtuții zdruncinate", în timpul întîlnirii de la catedrală cu tînărul contopist. Ea spera atunci să-i vină „din cer o hotărîre neașteptată". Pe scena festivă a catedralei, sub „strălucirea chivotului" și în „parfumul micșunelelor albe, înflorite în vase mari", virtutea Emmei Bovary „se agăța de Sfînta Fecioară, de sfinții de piatră, de morminte, de orice-i ieșea în cale" **, dar fără succes.

Această descriere dramatică a încercărilor Emmei de a căpăta ajutorul divinității poate că nu ar avea o rezonanță metafizică atît de pronunțată dacă Flaubert nu ne-ar fi înfățișat eroina sa ca pe o victimă nevinovată a unor complexe de împrejurări. Așa, scena care se petrece, nicidecum întîmplător tocmai într-o catedrală, devine în mod inevitabil o formă de reproș la adresa legilor implacabile și indiferente după care se desfășoară existența umană. O ființă ce suferă fără nici o vină zadarnic cere ajutorul di-

---

* Ibidem, p. 212.
** Ibidem, p. 238.



Scanned with OKEN Scanner

vin — acesta este gîndul care stă la baza mesajului filozofic latent al scenei menționate.

Scena morții doamnei Bovary completează definitiv imaginea noastră despre atitudinea lui Flaubert față de viziunea religioasă și în general față de aprecierile etice ale lumii. După împărtășanie, Emma „nu mai era atît de palidă și chipul ei avea o expresie de seninătate" ; încît Charles era pe cale să creadă la un moment că „uneori Domnul prelungește viața oamenilor cînd socotea că-i de folos pentru izbăvirea lor". *

Dar tocmai atunci urmează cele mai grele chinuri ale doamnei Bovary. Și în timp ce ochii ei se rostogolesc și pălesc „ca două lămpi care se sting", pe stradă se aude vocea orbului care cîntă „Cînd arde soarele-n amiază, iubire fetele visează". **

Cu o imagine ca aceasta scriitorul ne sugerează ideea că nici o providență justificată moral nu cîrmuiește lumea ; nu există morală în forța care regizează asemenea evenimente. Moartea o întîmpină pe nefericita eroină a lui Flaubert nu ca făgăduință a unei alte vieți, mai bune, nepămîntești, ci cu chipul crudei și drasticei batjocuri întruchipate de cîntecul orbului.

Ținînd seamă de toate acestea, cititorul receptează cu deplină înțelegere strigătul lui Charles Bovary : „Îl urăsc pe Dumnezeul ăsta al vostru !" *** Strigătul acesta al lui Bovary este de fapt și el o „vorbă mare" care, dealtfel, se potrivește la fel de puțin cu chipul acestui mărunt și primitiv medic de țară ca și gîndul acela despre destin. În această discrepanță dintre structura personajului Charles și gîndul căruia Charles îi dă glas trebuie, de bună seamă, să vedem din nou intervenția scriitorului.

---

* Ibidem, p. 321.
** Ibidem, p. 322.
*** Ibidem, p. 325.



Scanned with OKEN Scanner

Se pare, deci, că în privința aprecierii legilor care domină ființele umane, Flaubert se situează și aici în afara categoriilor moral-religioase.

Rămîne să mai cercetăm în ce măsură a reușit scriitorul să păstreze o asemenea atitudine, s-ar spune obiectivă și dezinteresată, în cel de-al treilea plan al cărții sale, deosebit de interesant din punct de vedere etic. Dilema fundamentală pe care o conține acest aspect al problemei morale a fost indicată indirect de Flaubert în felul următor, în descrierea unei iluzii a Emmei Bovary : „Tot ce o înconjura — viața plicticoasă de la țară, micii burghezi imbecili, mediocritatea existenței — i se părea ca o excepție, o soartă aparte, de care se simțea prinsă, pe cînd dincolo se întindea, cît vezi cu ochii, nemărginitul ținut al fericirilor și pasiunilor. *

Dilema e limpede : ori satul acesta în care s-a pomenit eroina lui Flaubert este numai o excepție, o pură întîmplare, ori lumea toată este, poate, în ultimă instanță, un asemenea sat.

Sosirea Emmei într-o altă localitate, la Yonville, aduce primul răspuns la dilema etică menționată. Nu există în Yonville nici un om, indiferent cărei pături sociale i-ar aparține, care ar corespunde fie și aproximativ idealurilor eroinei lui Flaubert. Scriitorul desfășoară prin fața cititorului un șir întreg de personaje care nu sînt în stare prin nimic să suscite ceva ce ar aduce măcar de departe cu simpatia. Și perceptorul, care e atît de mărginit încît autorul îl batjocorește deschis, și negustorul fără scrupule Lheureux, și cuplul conjugal Homais, ca și mulți alții, nu trezesc în noi decît repulsie și dispreț.

Nici chipurile celor ce aparțin cercurilor sociale „superioare“ nu scapă de ascuțișul criticii autorului. Nobilul Rodolphe se dovedește a fi un seducător fără scrupule, incapabil să deosebească cuvintele caste

* Ibidem, p. 57.



Scanned with OKEN Scanner

ale Emmei Bovary de cuvintele pe care i le-au șoptit „buze depravate sau plătite". Pînă și timidul și modestul funcționar Léon se transformă în cele din urmă într-un mărunt filistin, preocupat doar de cariera sa. Modestia și sfiala lui sînt numai un moment trecător în viața unui contopist, căci așa cum spune scriitorul, „...orice burghez, în înflăcărarea tinereții sale, fie numai și o zi, sau o clipă, s-a crezut în stare de pasiuni nestăvilite, de fapte mărețe. ...Fiecare notar public poartă în el rămășițele unui poet". *

Și cînd întocmește în cele din urmă bilanțul căutărilor Emmei după excepțional și ideal, Flaubert constată scurt și trist că ea „regăsea în adulter tot ce era searbăd în căsnicie". ** Deziluzia Emmei depășește astfel de departe limitele unei drame locale, de provincie, transformîndu-se într-o sugestie indirectă a unei viziuni pesimiste despre om și lume.

Și prin alte cîteva comentarii filozofice Flaubert conferă o largă semnificație metafizică risipirii iluziilor eroinei sale. Astfel, de pildă, dezamăgirea Emmei în legătură cu contopistul Léon este însoțită de autor cu următorul aforism cinic : „De idoli nu trebuie să te atingi, că-ți rămîne poleiala pe mîini". *** Cu alte cuvinte, Flaubert ne atrage atenția că orice examinare mai strînsă, critică a idealurilor noastre ne descoperă, sub poleiala lucrului adorat, o realitate comună, vulgară, „contopistă".

Aventura Emmei cu Léon aduce și alt mesaj străvechi și melancolic. Pasiunile umane, chiar și cele mai mari și mai profunde, își pierd cu timpul din farmec. Emma Bovary a fost dezamăgită nu numai de personalitatea etică a lui Léon, ci a pierdut și iluzia că dragostea poate fi mai puternică

---

* Ibidem, p. 286.
** Ibidem, p. 287.
*** Ibidem, p. 279.



Scanned with OKEN Scanner

decît obișnuința. Pasiunea Emmei pentru Léon slăbește treptat, pe măsură ce ei ajung să se cunoască mai bine. „Prea se cunoșteau — spune Flaubert — pentru a mai avea acele extaze ale posesiunii care însutesc bucuria. Emma era tot atît de scîrbită de dînsul, pe cît era Léon obosit de ea". *

Aceste cuvinte ale scriitorului sînt un fel de comentariu la un alt aspect al conflictului dintre ideal și real. Valorile eterne există numai în năzuința umană. De aceea, orice efort de realizare a lor nu duce decît la dezamăgiri ; această reflecție cunoscută transpare și din istoria literară a Emmei Bovary. Nu e deloc întîmplător că într-un moment culminant al iubirii Emmei pentru Léon, între cei doi amanți începe să-și facă loc „ceva jalnic și nedeslușit", simbol trist a ceea ce autorul numește „veșnica monotonie a pasiunii".

Rezumînd această analiză a celui de-al treilea plan semnificativ din punct de vedere etic al *Doamnei Bovary,* ajungem din nou la concluzia că scriitorul a păstrat, după cum se pare, o anume imparțialitate și obiectivitate. Dacă eroii romanului lui Flaubert ar fi fost zugrăviți, să zicem, ca niște făpturi ce nu se abat prea mult de la un anumit ideal moral, aceasta ar fi însemnat deja o concesie evidentă făcută unei viziuni subiectiviste a lumii. Tot așa, dacă scriitorul ar fi apărat în vreun fel ideea posibilității unei pasiuni amoroase absolute, s-ar fi putut vorbi din nou de un fel de concesie făcută unei anumite interpretări literare idealizate și, deci, și părtinitoare a realității umane. Dar nimic de genul acesta nu se găsește la Flaubert în *Doamna Bovary.*

Toate acestea ne conduc la ideea că scriitorul a rezistat cu succes diferitelor tentații ale temei sale. El a rezistat mai întîi ispititoarei posibilități de

* Ibidem, p. 287.



Scanned with OKEN Scanner

a pronunța o condamnare morală a Emmei Bovary. Apoi, a evitat să înfrumusețeze legile care guvernează lumea și să le ajusteze după anumite norme morale și religioase. Și, în fine, a arătat cu obiectivitate discrepanța dintre ideal și realitate, precum și faptul că valorile nu sînt și nu pot fi trainice.

Cercetarea noastră de pînă acum arată, de fapt, doar că Flaubert neagă într-adevăr prezența valorilor morale în structura omului și a lumii. Ea nu ne dă suficiente temeiuri pentru a susține că scriitorul neagă cu aceasta orice ierarhie etică, orice „superior" și „inferior" pe tărîmul moralei.

De fapt, dacă cineva arată că anumite valori nu se pot realiza sub nici o formă, el încă nu a evitat cu aceasta orice apreciere morală. Flaubert, bunăoară, nu crede în posibilitatea realizării exigențelor etice, dar aceasta nu înseamnă că se situează în afara cadrului judecății etice. Dimpotrivă, în acest fel el nu face decît să pronunțe o judecată etică negativă.

Pentru a putea stabili însă definitiv dacă scriitorul a izbutit într-adevăr să depășească hotarele aprecierilor morale negative, trebuie să ne întoarcem încă o dată la toate acele aspecte interesante din punct de vedere filozofic ale romanului său despre care a fost vorba în cele de mai sus. Determinismul lui Flaubert ne sugerează, de pildă, ideea condiționării „faptelor" doamnei Bovary. Dar determinismul acesta, promovat cu consecvență de către scriitor, se împacă foarte bine cu condamnarea unei ordini a lumii în care oamenii suferă fără nici o vină. „Scopul" scriitorului, deci, nu este de a discredita însăși ideea de justiție ca atare, ci de a exprima, apelînd tocmai la această idee, un fel de protest metafizic indirect, întruchipat în destinul nedrept al eroinei sale.

Mesajul latent al romanului lui Flaubert răzbate și în cadrul unei alte dimensiuni etice a ope-



Scanned with OKEN Scanner

rei sale. Citind *Doamna Bovary*, sîntem îngrijorați de soarta acelor personaje pe care le amenință o primejdie sau alta. Am vrea, de pildă, ca o forță să vină în ajutorul eroinei lui Flaubert în timp ce ea, otrăvită cu arsenic, moare în cele mai cumplite chinuri. Aceasta arată că și Flaubert însuși socotea dezirabilă intervenția unei ființe „superioare", dar că în același timp se îndoia de posibilitatea unei asemenea intervenții.

Romanul lui Flaubert conține și o a treia judecată morală, cu nimic mai puțin semnificativă și interesantă, de asemenea negativă. Cînd scriitorul constată că eroina sa nu a cunoscut nimic sublim în adulter și în căsnicie, cu aceasta el nu vrea doar să semnaleze acest fenomen neangajîndu-se în nici un fel de reflecții etice. Cuvîntul „sublim" ne arată că Flaubert privește totuși acest fenomen din unghiul unei ierarhii specific morale. El ar fi putut să o conceapă pe Emma și într-un fel care ar minimaliza criteriile ei pentru ceea ce e sublim. Or, dimpotrivă, identificîndu-se oarecum cu aceste criterii, el îi conferă un sens etic aparte. Scriitorul nu se îndoiește cîtuși de puțin de valoarea celor mai multe dintre idealurile după care tînjește Emma, încît, înfățișîndu-ne irealizabilitatea lor și caracterul lor iluzoriu, el pronunță din nou, implicit, o judecată morală negativă.

Din același unghi privește autorul și o altă dimensiune morală a dezamăgirilor Emmei Bovary. Flaubert nu neagă „sublimul" unei iubiri trainice și „curate"; el nu face decît să constate că așa ceva nu este posibil, dată fiind structura naturii umane. Scriitorul, cum se vede, nu este nici pe departe atît de rece și „obiectiv" încît să evite orice judecată etică.

Este însă mult mai important să verificăm dacă concluziile pe care Flaubert le sugerează cititoru-



Scanned with OKEN Scanner

lui sînt lipsite de subiectivitate într-o altă accepțiune a acestui cuvînt ; cu mult mai important este să stabilim dacă nu cumva ideile scriitorului au o formă extremă și excesiv de părtinitoare în raport cu ceea ce este psihologic și sociologic plauzibil.

Știm cu cîtă minuțiozitate și detaliere (poate chiar excesivă) zugrăvește Flaubert geneza adulterului Emmei Bovary. În schimb, geneza chipului lui Homais este lăsată în umbră. Ca să ne folosim de o comparație familiară, figura acestuia apare în felul în care se ivește Minerva din capul lui Jupiter.

Pe lîngă aceasta, scriitorul nici nu se ostenește să redea în vreun fel „mecanismul" lăuntric al personajului Homais. Pentru nici una din faptele lui scriitorul nu numai că nu găsește, dar nici nu caută vreo rațiune psihologică mai profundă, vreo justificare psihologică.

Această atitudine corespunde metodei caricaturii. Metoda caricaturii îi permite scriitorului o tratare artistică a personajelor sale și-i oferă totodată posibilitatea ca, fără a se angaja în analize psihologice adîncite, să adopte fățiș față de ele o atitudine de dispreț și desconsiderare. Dar chiar și în această direcție Flaubert exagerează, încît avem deseori impresia că personajul Homais se află la limita unei construcții artificiale, tendențioase, artistic și psihologic neconvingătoare.

Să ne amintim doar în ce stil poartă Homais, stînd lîngă corpul neînsuflețit al doamnei Bovary, o aprigă dispută doctrinară cu abatele Bournisien. Această scenă abundă în detalii ce frizează forma cea mai radicală a caricaturizării. Să ne amintim, tot așa, cum în scurtele răstimpuri de luciditate ale muribundei, spițerul presară de-jur-împrejur clor, ca pe un fel de pandant al agheasmei cu care stropea preotul sau cum cei doi adversari ideolo-



Scanned with OKEN Scanner

gici, ca într-un fel de comedie fără har, ajung aproape să se împace, sub acțiunea binefăcătoare a alcoolului.

Tratarea literară a figurii farmacistului, foarte apropiată de caricatură, cu scăderea pe alocuri a nivelului artistic și cu neglijarea aproape a oricărei analize genetice și psihologice a „comportamentului" lui Homais, reprezintă o antiteză aproape absolută față de interpretarea artistică și psihologică a chipului eroinei principale. De o parte, nesocotirea aproape totală a principiilor fundamentale ale determinismului literar-psihologic ; de cealaltă, o viziune artistică deterministă, adîncită din punct de vedere literar-psihologic.

O discrepanță atît de drastică în procedeul literar al lui Flaubert nu poate fi caracterizată altfel decît ca o formă pronunțată și evidentă a părtinirii. Această părtinire, ce-i drept, nu se manifestă în chip declarativ și pedagogic, ceea ce însă nu înseamnă decît că există și alte mijloace artistice, mult mai subtile și mai complexe, prin care un scriitor își poate exprima atitudinea filozofică.

Și în felul cum zugrăvește acea forță implacabilă ce guvernează destinele ființelor umane, Flaubert manifestă o pronunțată lipsă de obiectivitate. În lumea personajelor sale bunătatea e năpăstuită în chip absolut, iar răul triumfă suveran, ca și cum lumea ar fi guvernată de însuși satana. Aproape că sîntem îndemnați să credem că un geniu rău în ura sa față de tot ce e nobil, a decis să extermine în mod sistematic ființele care năzuiesc spre ceva „sublim".

Pentru problema care ne preocupă aici, și mai interesantă este soarta lui Charles Bovary. Scriitorul caută parcă anume să abată asupra acestui personaj cît mai multă nenorocire cu putință. Charles își dă seama de infidelitatea soției sale exact în momentul cînd acest lucru putea fi mai dureros



Scanned with OKEN Scanner

pentru el. Singura iluzie care-i mai rămînea după moartea Emmei era iluzia purității ei morale. Este greu de imaginat un destin mai zguduitor și mai nedrept pentru o ființă nevinovată, decît cel pe care scriitorul i l-a rezervat lui Charles Bovary.

Așa cum am văzut, ambele personaje care în romanul lui Flaubert întruchipează într-un fel o anume puritate sufletească sînt osîndite la o nimicire crudă și totală. Pe de altă parte, farmacistul Homais, care reprezintă una dintre figurile cele mai găunoase și moralmente mai abjecte din opera lui Flaubert, triumfă în chip incontestabil și, am putea spune, absolut.

Drept e că acest triumf poate fi interpretat și prin perspicacitatea previziunilor social-politice ale lui Flaubert [1]. Se știe, astfel, că în societatea franceză a timpului indivizii de teapa lui Homais aveau șanse mai mari de reușită, după cum e, pe de altă parte, plauzibil că persoane de felul lui Charles Bovary erau atunci, într-un fel, predestinate să nu ajungă foarte departe în viață. Ar fi totuși greu să vedem în succesul lui Homais înainte de toate sau în mod exclusiv obiectivitatea lui Flaubert în sesizarea proceselor latente ale dezvoltării istorice a societății franceze. Ceea ce ne face să ne îndoim de imparțialitatea scriitorului în zugrăvirea chipului farmacistului sînt — dacă se poate spune așa — proporțiile succesului și bunăstării lui Homais. Să menționăm drept ilustrare numai pasajul din carte în care cititorul este informat pe scurt despre prosperitatea familiei farmacistului: „Napoléon îl ajuta în laborator. Athalie îi împletea o bonetă grecească, Irma tăia bucățele rotunde de hîrtie de pus pe borcane cu dulceață, iar Franklin recita pe neră-

[1] Această părere este exprimată de ilustrul critic francez Albert Thibaudet în cartea sa despre Flaubert (Albert Thibaudet: *Gustave Flaubert*, Paris, 1922, pp. 127-128).



Scanned with OKEN Scanner

suflate tabla lui Pitagora. Homais era cel mai fericit tată, cel mai norocos dintre oameni". *

Desigur, nu pare neplauzibil că farmacistul, uzînd de mijloace necinstite, dobîndește prestigiu și onoruri. În această privință, într-adevăr, nu i se poate reproșa lui Flaubert că n-ar fi suficient de obiectiv. Nu ni se pare însă îndeajuns de convingător că numeroasa familie a farmacistului prosperă pînă și acolo unde prosperitatea ei nu depinde de voința umană. Dacă Flaubert s-ar fi menținut în toate privințele în limitele a ceea ce e posibil în realitate, ar fi fost firesc ca măcar unul din membrii numeroasei familii a farmacistului să aibă parte de un necaz cît de mic. Or, toți cei patru copii Homais plesnesc de sănătate. Scriitorul nu spune nicăieri că vreunul din ei ar fi avut măcar un guturai. Prin ticăloșie și lipsă de scrupule se poate obține deseori succes în societate, dar nu se poate obține o asigurare absolută față de necazuri cum sînt, să zicem, bolile sau accidentele.

Nici măcar succesul social al farmacistului nu ne apare pe deplin convingător din punct de vedere psihologic, tocmai fiindcă e exagerat. Un singur lucru îi lipsea lui Homais pentru a avea parte de tot ce și-a dorit în viață : o decorație. Destinul, prin pana scriitorului, nu-i refuză nici asta. Romanul lui Flaubert se încheie, cum știm, în felul următor : „De la moartea lui Bovary, trei medici s-au perindat prin Yonville, fără să poată reuși vreunul, așa de tare i-a lucrat dintru început domnul Homais. Are o clientelă strașnică ; autoritățile îl cruță, iar opinia publică îl protejează.

Acum, de curînd, a primit Crucea de Onoare".**

Desigur, scriitorul s-a străduit să fie convingător în explicarea acestui eveniment : „Îi aduse pe

---

* Ibidem, p. 343.
** Ibidem, p. 346.



Scanned with OKEN Scanner

ascuns domnului prefect mari servicii în alegeri. În cele din urmă, se vîndu, se prostituă. Adresă chiar suveranului o petiție, prin care îl ruga *să-i facă dreptate*; cînd vorbea de el, spunea *bunul nostru rege* și-l compara cu Henric al IV-lea." *

Dar, dacă astfel apare într-adevăr suficient de convingător explicată decorarea lui Homais, nu apare explicat și faptul că acestuia i se împlinesc toate dorințele, fără deosebire.

Prosperitatea lui Homais ar mai putea fi înțeleasă și justificată psihologic dacă scriitorul ni l-ar fi prezentat pe farmacist, să zicem, ca pe un tată numai relativ fericit și ca pe un cetățean numai relativ mulțumit. Farmacistul este însă „cel mai fericit tată, cel mai norocos dintre oameni". **

Dacă, deci, după toate acestea mai punem față în față prosperitatea absolută a farmacistului și prăbușirea absolută a familiei Bovary, despre care a fost deja vorba mai înainte, atunci ni se impune și mai convingător concluzia că universul literar al lui Flaubert este cîrmuit de un geniu al răului.

Acest geniu al răului este însă de fapt însuși spiritul scriitorului. Flaubert regizează destinul eroilor săi în așa fel încît să fie în toate privințele cît mai sumbru și fără ieșire. El adună sistematic nenorociri pe capul familiei Bovary. Să ne amintim numai de toate cîte au concurat la tragicul sfîrșit al Emmei; sau de necazurile lui Charles, de la acea nefericită operație și pînă la tragica și într-un fel inutila descoperire a scrisorilor soției sale. Dealtfel, chiar dacă Flaubert și-ar fi construit personajele prin analogie cu anumite cazuri-limită luate din realitate, chiar și atunci faptul că a optat tocmai pentru o asemenea selecție de personaje, și

---

* Ibidem, p. 343.
** Ibidem, p. 343.



Scanned with OKEN Scanner

nu pentru o alta, ar fi fost suficient de grăitor pentru părtinirea lui.

Aşadar, autorul *Doamnei Bovary* nu a izbutit să păstreze obiectivitatea în tălmăcirea literară a acelor forţe care guvernează destinul omenesc.

Aşa cum s-a remarcat demult, Flaubert zugrăveşte în cea mai mare parte personaje lipsite de aproape orice virtute [1]. Dacă se întîmplă totuşi ca vreunul din eroii săi să aibă virtuţi, cum e cazul cu Charles sau cu Justin, acela e obligatoriu lipsit de orice farmec şi atractivitate.

Dar, după cum e probabil că oamenii nu pot fi atît de corupţi şi de găunoşi ca farmacistul Homais, tot aşa, este puţin probabil că pot fi atît de absolut de neînzestraţi şi de şterşi ca Charles Bovary [2]. Dacă am admite totuşi că personajele Charles şi Justin sînt plămădite prin analogie cu unele cazuri-limită din viaţa reală, s-ar putea din nou ridica obiecţia că însăşi alegerea făcută dovedeşte că avem de-a face cu un scriitor în fond părtinitor şi angajat.

Părtinirea lui Flaubert iese în evidenţă într-un mod deosebit de simptomatic într-un pasaj al romanului care vorbeşte despre natura umană. După moartea doamnei Bovary, citim acolo, „*fiecare* (subl. N. M.) începe să profite". * Desigur, acest mod

---

[1] „Deşi îmi dau bine seama de poziţia care este chiar metoda şi constituie însăşi *arta poetică* a autorului, învinuiesc totuşi cartea sa într-o privinţă şi anume în aceea a prea marii lipse a binelui ; nici un personaj nu-l reprezintă" — scria Sainte-Beuve. (Citatul este reprodus după Sainte-Beuve, *Portrete literare*, traducere de Şerban Cioculescu şi Pompiliu Constantinescu, E.P.L.U., Bucureşti, 1967, p. 419. — Nota trad.).

[2] În cartea sa despre Flaubert, Thibaudet afirmă că Charles Bovary, prin absoluta sa mediocritate şi lipsă de personalitate, este personajul cel mai puţin convingător din întregul roman (Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, 1922, p. 111).

* Ibidem, p. 337.



Scanned with OKEN Scanner

de a „profita“ de moartea cuiva nu este un fenomen chiar atît de rar în viața reală, dar de la acest fenomen au existat întotdeauna, inclusiv în vremea lui Flaubert, excepții.

Pentru Flaubert asemenea excepții nu există. El afirmă că de moartea doamnei Bovary profită toți fără excepție, și numaidecît își susține afirmația cu o serie întreagă de exemple : „Domnișoara Lempereur ceru să-i plătească lecțiile pe șase luni, deși Emma nu luase niciodată nici una (...) ; cel care îi împrumuta cărți îi ceru abonamentul pe trei ani ; tușa Rollet ceru costul mărcilor pentru vreo douăzeci de scrisori“ * etc. Această serie de exemple de mîrșăvie și nerușinare umană o încheie Félicité, care „de Rusalii dispăru din Yonville, răpită de Théodore, furînd tot ce mai rămăsese din îmbrăcămintea Emmei“. **

Am putea spune că Flaubert tinde să absolutizeze ticăloșia și mediocritatea umană. Pornind de la forme psihologice convingătoare ale slăbiciunii și imperfecțiunii umane pe plan moral, scriitorul duce la extrem, în opera sa, această slăbiciune și imperfecțiune.

Cea de-a doua dimensiune a problemei raportului dintre real și ideal în structura romanului lui Flaubert trădează de asemenea un unghi de observație relativ părtinitor. Scriitorul, ce-i drept, pornește și în acest caz de la unele adevăruri psihologice incontestabile. Oricine știe că nu există o dragoste, un patos care să păstreze mereu farmecul noutății, dar oare această alternanță a dragostei și a dezamăgirii trebuie neapărat să fie atît de tristă și de deznădăjduită ca în interpretarea lui Flaubert ? În realitate, ea are această înfățișare „flaubertiană“ numai în cazul unor inadaptați sau — la

---

* Ibidem.

** Ibidem, p. 282.



Scanned with OKEN Scanner

oamenii cu reacții relativ normale — în chiar momentul deziluziei. Așadar, faptul că Flaubert privește această latură a raportului dintre realitate și ideal din unghiul unei sensibilități ieșite din comun și inadaptate, apoi împrejurarea că a curmat evoluția eroinei sale tocmai în perioada celei mai crude dezamăgiri a ei, toate acestea trădează un procedeu literar destul de părtinitor.

Ar mai trebui examinate însă și alte cîteva considerente importante care în aparență pledează pentru obiectivitatea lui Flaubert. Aceste considerente au fost invocate la timpul său și de autorul *Doamnei Bovary*, atunci cînd voia să dovedească impersonalitatea și obiectivitatea procedeului său literar. Conform părerii lui Flaubert, garanția obiectivității scriitorului rezidă în aceea că literatura, prin firea lucrurilor, se menține în limitele unui „caz", ale unui deznodămînt, ale unei situații fictive strict individualizate. Iar știința ne învață că trebuie să strîngem multe fapte pentru a dobîndi dreptul să tragem concluzii generale. De aceea scriitorul, în principiu, nu poate dovedi nimic. Cazului individual imaginat de autor și devenit obiectul operei sale literare i se poate opune oricînd cu egală îndreptățire și cu egală forță logică un alt asemenea caz, care să dovedească ceva diametral opus.

Această spirituală argumentare, care — așa cum s-a observat pe bună dreptate — anticipează unele teorii estetice contemporane, este totuși destul de unilaterală. Chiar dacă am accepta punctul de vedere că fiecare om de știință își făurește concepțiile așa cum, în spiritul epocii sale, își închipuia Flaubert, rămîne incontestabil că lucrurile stau întrucîtva diferit în științele umanistice. Aici, în spatele multor teorii se ascunde în mai mare măsură o tendință, și în mai mică măsură o cercetare largă și imparțială, pur intelectuală, a unui mare număr



Scanned with OKEN Scanner

de fapte. La mulți gînditori pe tărîmul disciplinelor umanistice, generalizările servesc doar ca acoperire a unor aprecieri pronunțat subiective ale lumii.

Dealtfel, un filozof sau sociolog, formulînd ceea ce e esențial în concepțiile sale, va explica totodată un număr, relativ mic, de date. Uneori, atîta este cu totul suficient pentru a pune în evidență acea tendință care constituie esența unui sistem filozofic sau sociologic. Pesimistul își vădește înclinația pesimistă luînd atitudine chiar și într-o singură problemă.

Prin analogie cu exemplele menționate din cîmpul științelor umanistice, și scriitorul care își îndreaptă toată atenția și toată fantezia creatoare în direcția realizării literare a unui singur „caz" poate să exprime, chiar și atunci cînd își individualizează strict personajele și acțiunea, o tendință a sa asemeni celei pe care o exprimă un filozof sau sociolog. Această tendință nu trebuie neapărat să capete o formă expres generalizată (ceea ce, într-adevăr, nu se poate realiza cu mijloace artistice); important e că existența ei dezvăluie o tendință specifică de a generaliza. De fapt, Flaubert confundă imposibilitatea obiectivă de a extrage din opera unui scriitor concluzii adevărate și pe deplin obiective numai pe baza unui număr mic de „fapte" literare — cu posibilitatea subiectivă pe care o are scriitorul, și în aceste condiții, de a ne sugera „viziunea lumii" pe care o împărtășește.

Dealtfel, chiar admițînd că un scriitor — în cazul de față, Flaubert — ar zugrăvi cum nu se poate mai obiectiv un „decupaj din viață", așa cum un reflector luminează o porțiune a unui teren, însăși alegerea acestui „decupaj" ne-ar dezvălui, cum am avut deja prilejul să constatăm, o anumită orientare filozofică a autorului. Optînd, de pildă, pentru o fabulă sumbră și apăsătoare, scriitorul o detașează în



Scanned with OKEN Scanner

mod unilateral dintr-un mare număr de alte fabule posibile și astfel îi imprimă o nuanță „metafizică“ definită. Modul în care Flaubert dezvoltă acțiunea în *Doamna Bovary*, modul în care creionează personajele romanului dezvăluie astfel, în pofida individualizării artistice, un unghi de vedere cu totul specific.

Pe baza întregii analize de pînă aici a romanului lui Flaubert, ni se impune concluzia că scriitorul, închipuind un „caz“ care prin el însuși nu demonstrează nimic, a urmărit totuși să „demonstreze“ indirect o viziune pesimistă asupra realității. Această „demonstrație“ nu transpare la fel de vizibil în toate momentele diferite ale structurii romanului. Fiecare din ele, considerat în sine, nu dezvăluie pe deplin tendința lui Flaubert spre o anumită viziune a lumii, dar luate la un loc, ele arată în mod convingător existența unei asemenea tendințe. Viziunea lui Flaubert, așa cum se exprimă în toată alcătuirea lăuntrică a romanului, constituie înainte de toate expresia tendinței autorului spre o anumită generalizare pesimistă. Dirijarea sistematică a acțiunii și a personajelor cărții spre un deznodămînt tragic descoperă în chip evident afinitatea cu o viziune melancolică a lumii.

Comentariile din text compensează, în parte, pînă și absența formulărilor de factură filozofică ale scriitorului. Astfel de comentarii servesc ca un fel de interpretare filozofică a structurii artistice a romanului. Ideea poleielii care se desprinde de pe idoli este în fond o meditație cinică și amară despre inconsistența și inanitatea tuturor idealurilor umane, iar prin aceasta și o formă de explicație filozofică a desfășurării artistice corespunzătoare din cartea lui Flaubert. Ideea absenței oricărei măreții — atît în adulter cît și în căsnicie — sună ca un fel de comentariu filozofic la celălalt curent din



Scanned with OKEN Scanner

opera lui Flaubert, prin care ni se sugerează ideea mizeriei morale a omului.

Între comentariile menționate și liniile de bază ale romanului lui Flaubert există o corespondență cît se poate de simptomatică. Această corespondență se reflectă, între altele, și în faptul că eroina lui Flaubert întîlnește în drumul său mai mulți oameni diferiți, care confirmă parcă aprecierile filozofice ale scriitorului. Chipurile lui Homais, Charles, Rodolphe și Léon corespund evident atît ideii idolilor cu poleială de aur, cît și ideii inexistenței oricărei „măreții".

Corespondența dintre comentariile filozofice ale scriitorului și structura operei sale se învederează și în gama bogată de personaje, la care ne-am referit deja o dată. Printre personajele romanului sînt reprezentanți ai ambelor sexe, indivizi diferiți între ei ca vîrstă, poziție, origine socială, unii depășind chiar cadrul mediului provincial. De unde se poate conchide că Flaubert nu este doar un critic parțial al unor deformații umane particulare, „provinciale", ci că în cuprinsul criticii sale intră toate mediile și toate straturile societății. De la aristocratul Rodolphe, prin farmacistul Homais și pînă la secretarul de notar Léon, prin care se exprimă influența metropolei, întîlnim aceeași mediocritate și aceeași mizerie morală.

Uneori, comentariul filozofic nu îmbracă în roman forma unor aprecieri ale autorului însuși, dar îl găsim în reflecțiile unuia dintre eroii săi. Așa este cazul, bunăoară, cu reflecțiile lui Charles Bovary despre Dumnezeu, sau despre fatalitate și predeterminare în faptele omenești. Viza lor filozofică se reflectă în faptul că întreaga desfășurare a romanului le confirmă. După cum ne-am putut convinge toate destinele eroilor lui Flaubert sînt astfel regizate încît cititorul să ajungă să urască pe regizorul — Dumnezeu.



Scanned with OKEN Scanner

Analiza *Doamnei Bovary* din perspectiva care ne preocupă aici cere însă să facem loc și examinării unor momente în aparență pur formale ale acestei cărți, momente care sînt, la prima vedere, foarte depărtate de intențiile filozofice ale autorului.

În opera lui Flaubert există în mai multe locuri o unitate destul de strînsă, cîteodată aproape ideală, între sensul psihologic general al romanului și formele particulare în care acest sens se exprimă. Cînd în scena morții doamnei Bovary scriitorul spune că ochii ei seamănă cu două lămpi care se sting, această comparație corespunde aproape perfect contextului psihologic al scenei.

Există însă destule alte aspecte ale romanului lui Flaubert în care acordul dintre diferitele semnificații ale cărții nu este nici pe departe atît de deplin ca în cazul acesta. În această privință cele mai interesante sînt extraordinarele descrieri ale interioarelor de biserici, dintre care se detașează îndeosebi următorul : „Pridvorul cu vîrful ogivelor și cîteva părți din vitraliu se oglindeau în aghiasmatarele pline. Dar reflexele picturilor, întrerupîndu-se la marginea marmurii, continuau mai departe, pe lespezi, ca un covor pestriț. Lumina puternică de afară prelingea în biserică trei raze uriașe, prin cele trei portaluri deschise. Din cînd în cînd, în fund, trecea cîte-un paracliser, făcînd în fața altarului o plecăciune piezișă, cum fac evlavioșii grăbiți. Policandrele de cristal atîrnau neclintite. În naos ardea o lampă de argint, și din capelele laterale, din părțile întunecate ale bisericii răzbăteau din cînd în cînd ca niște adieri de suspine, amestecate cu uruitul unei uși cu gratii care se închidea, răsfrîngîndu-și ecoul sub bolțile înalte“. *

Impresia pe care o lasă această descriere este dominată de o anume notă melancolică. Ar fi greu

* Ibidem, p. 199.

de stabilit cu precizie ce anume în textul citat constituie baza emotivă a acestei note melancolice: trecerea monotonă și zadarnică a paracliserilor, sau neclintirea policandrelor de cristal sau, mai degrabă, suspinele care răzbat din părțile întunecate ale bisericii. Oricum, toate aceste detalii laolaltă fac să percepem imaginea bisericii ca pe o neașteptată, surprinzătoare undă de tristețe.

Această descriere însă nu armonizează în totul cu semnificația psihologică a scenei în cadrul căreia figurează. Această semnificație este determinată, înainte de toate, de starea sufletească a lui Léon. El o așteaptă pe Emma și așteptarea lui reprezintă, cel puțin la început, baza psihologică a tot ce se petrece în catedrală. Raportată la freamătul și apetitul erotic din sufletul secretarului, acest aer melancolic al naosului bisericii parcă ar fi expresia vizuală a unui altfel de suflet, aplecat spre „lucruri grave și triste", cum spunea avocatul Sénard despre clientul său Gustave Flaubert.

Sufletul lui Flaubert se exprimă și în imaginea unui alt interior de biserică, unde vine Emma Bovary să-și afle izbăvirea și mîngîierea la părintele Bournisien. Iată cum arată această descriere, la fel de simptomatică, din romanul lui Flaubert: „Copiii în tîrlici alergau pe-acolo ca pe-un parchet făcut anume pentru ei, iar țipetele lor dominau vuietul clopotului care scădea odată cu bălăbănitul funiei groase ce atîrna din vîrful clopotniței, cu capătul tîrîndu-se pe jos. Rîndunelele treceau scoțînd țipete scurte, și despicînd aerul cu tăișul zborului, intrau repede în cuiburile lor galbene de sub olanele streșinii. În fundul bisericii ardea o lampă, adică un fitil de candelă într-un pahar atîrnat. De departe, lumina ei părea o pată albicioasă ce tremura pe untdelemnul dinăuntru. O rază largă de soare stră-



Scanned with OKEN Scanner

bătea tot naosul, întunecîndu-i şi mai mult părţile laterale şi ungherele". *

Această scurtă şi pregnantă schiţă a interiorului bisericii provoacă în noi un sentiment de molcomă şi tristă singurătate. Chiar primul acord al descrierii pregăteşte acest sentiment. Vuietul clopotului, scăzînd treptat, ne coboară parcă într-un fel de somn. Apoi se întipăreşte în conştiinţa noastră imaginea trecerii uniforme a rîndunelelor în zbor, sugerînd atmosfera naosului bisericii. Această atmosferă culminează cu imaginea flăcăruii care pluteşte departe ca un punct albicios izolat, iar apoi cu imaginea unei raze singuratice de soare care, ca o lungă linie izolată, străbate încăperile întunecate ale bisericii.

Flaubert însă era departe de gîndul de a adapta imaginea bisericii la dispoziţia sufletească a Emmei. Imaginea naosului bisericii corespunde unei alte stări de spirit, deosebite — unei stări de spirit caracterizate prin înclinaţia către un anume gen de melancolie.

Nimic, dealtfel, nu-l obliga pe autor să plaseze întîlnirea lui Léon cu Emma tocmai în catedrală ; sau să-şi lase eroina să aştepte sosirea abatelui Bournisier. În afară de aceasta, Flaubert ar fi putut să aleagă din ambianţa bisericii şi să pună în primplan anumite alte trăsături. În ambianţa unei biserici este prezent şi un anume patetism, şi o anume tendinţă spre decorativ ; după cum există şi tendinţa de realizare a unor efecte pur religioase. Cu toate acestea, scriitorul a optat pentru detalii cu ajutorul cărora se pot provoca sau potenţa stări sufleteşti melancolice.

Înclinaţia lui Flaubert spre un anume nihilism melancolic se simte şi în atmosfera altor descrieri din roman. Ici şi colo răzbate printre rînduri ceva ca o suflare reţinută, abia perceptibilă. O sim-

* Ibidem, pp. 108-109.



Scanned with OKEN Scanner

ţim, bunăoară, în imaginea „serilor frumoase de vară“, cînd tînărul Charles Bovary stă cu coatele rezemate de pervazul ferestrei „la ceasul cînd străzile, călduţe încă, sînt pustii, cînd servitoarele joacă „volanul“ în faţa porţii“. *

Alteori, fascinaţia ce-o exercită asupra lui Flaubert singurătatea melancolică transpare fugar sub forma unei încremeniri şi imobilităţi glaciale, destul de stranie, ca de pildă, în următorul peisaj citadin : „Coborînd în amfiteatru şi înecat în ceaţă, oraşul se lărgea nedesluşit dincolo de poduri. Cîmpia se ridica apoi într-o ondulare monotonă, pînă ce, în depărtare, se împreuna cu dunga vagă, ştearsă a cerului palid. Văzută astfel de sus, întreaga privelişte părea nemişcată ca o pictură ; într-un colţ stăteau înghesuite corăbiile ancorate ; fluviul îşi rotunjea şerpuirea la poalele colinelor înverzite, şi insulele lunguiețe păreau, pe faţa apei, ca nişte peşti mari încremeniţi pe loc“. **

Spiritul melancolic al scriitorului se ascundea cîteodată în anumite detalii nostalgice subtile, selectate cu grijă, din unele descrieri ale naturii, care nu se încadrează pe deplin logic în stările sufleteşti ale eroilor săi. Discret, aproape insesizabil, tristeţea lui Flaubert emană cînd din fîlfîitul aripilor de păsări în boschete, cînd din „croncănitul slab şi răguşit al corbilor“, cînd dintr-un „strigăt lung şi nedesluşit“, dintr-un „glas tărăgănat“ ce răsună „departe, departe“, dincolo de pădure.

Afinităţile scriitorului ni se descoperă uneori în cîte o imagine ce ţine de structura sufletească a eroinei principale. Ca ilustrare vom cita modul în care scriitorul redă o dorinţă a tinerei Emma Bovary. Emma „ar fi vrut să trăiască într-un vechi

* Ibidem, p. 8.
** Ibidem, p. 259.



Scanned with OKEN Scanner

castel, ca acele castelane lungi în talie care, sub arcada bolților în formă de trifoi, își petreceau zilele, cu bărbia în palmă, rezemate în coate de piatra zidului, privind cum vine din zare un cavaler cu pană albă, galopînd pe-un cal negru". *

Există în acest fragment o frumusețe pașnică și tristă. Această frumusețe parcă ar antrena în exterior un anumit dinamism întruchipat în galopul călărețului ; cu toate acestea, trăsătura ei de căpetenie rămîne un anume calm ce răzbate din fiecare rînd al textului, amintindu-ne de ceea ce în filozofia budistă se numește nirvana. Accentul emotiv al imaginii îl poartă chipul castelanei singuratice, nemișcate, așteptînd în coate sub bolțile gotice ale castelui, în timp ce călărețul cu pană albă este într-atît de colorat de atmosfera frazei, încît căpătăm impresia că sosește veșnic din depărtări ; în așa fel încît, în realitate, nu poate sosi și nu va sosi niciodată. Ideea aceasta a unei existențe bizare, țesută din priviri pironite etern în depărtări, spre zarea de unde necontenit galopează un cavaler, provoacă în noi o impresie tristă, de reculegere budistă, care într-un mod specific descoperă acea orientare melancolică generală a autorului *Doamnei Bovary*.

Cîteodată tendința lui Flaubert se vădește în potențarea unor efecte altminteri justificate psihologic. De exemplu, este pe deplin logic că amintirea secretarului Léon dăinuie mult și dureros în sufletul Emmei. Scriitorul a furnizat cîteva elemente necesare în textul romanului, care fac inteligibile psihologic persistența acestei amintiri și durerea pe care o provoacă. Aceste elemente nu sînt însă suficiente pentru a justifica pe deplin o comparație de o deosebită intensitate și frumusețe cu ajutorul căreia scriitorul redă dorul Emmei după Léon : „Amintirea lui Léon — spune Flaubert — fu centrul sufe-

* Ibidem, p. 35.



Scanned with OKEN Scanner

rinței ei, care pîlpîia mai tare decît focul uitat de niște drumeți în zăpadă prin stepele Rusiei". * Sub influența acestei comparații, cititorul are iluzia că amintirea lui Léon va dăinui veșnic în sufletul Emmei. În fapt, focul acesta va slăbi încetul cu încetul, pentru a se stinge cu totul, în cele din urmă. Comparația corespunde, așadar, numai în parte stării psihologice posibile a eroinei, trădînd aceeași înclinație sufletească a acestuia pe care am sesizat-o deja în mai multe feluri.

Un alt exemplu de accentuare prea puternică a unui efect, ca urmare a înclinației menționate a lui Flaubert, ni-l oferă acea descriere a stării sufletești a Emmei în care se spune că dragostea ei pentru Léon era mai adîncă decît naosul catedralei roueneze. Această comparație, firește, nu e lipsită de o anume bază psihologică. Dacă ne amintim însă ce spune scriitorul despre răcirea celei de-a doua iubiri a eroinei sale, dacă ne amintim cum zugrăvește erodarea treptată a afinității reciproce a celor doi amanți și prefacerea ei în „eterna monotonie a pasiunii", vedem că între comparația lui Flaubert și sensul general al atitudinii erotice a Emmei față de Léon există o anumită coliziune. Expresia „adînc" nu se potrivește nici intensității relației afective la care e aplicată, nici durabilității ei.

Expresia „mai puțin adînc decît dragostea ei" sporește, de fapt, impresia tragică ce domină imaginea singurătății și a părăsirii Emmei în interiorul catedralei. Este cu mult mai tragic dacă eroina lui Flaubert apare în conștiința cititorului îndurerată de o nemărginită dragoste, decît dacă ar păstra doar vestigiile unei pasiuni care acum mai mocnește încă. Faptul că devierea lui Flaubert de la semnificația psihologică a sentimentelor de dragoste ale eroinei sale urmează această direcție și nu alta, este, desi-

* Ibidem p. 121.



Scanned with OKEN Scanner

gur, încă un indiciu al existenței acelei tendințe ascunse a romanului său care ne preocupă aici.

Drept ilustrare vom cita și o frază ce descrie procesul de ofilire a primei pasiuni a Emmei pentru Léon : „Nemaivăzîndu-l, dragostea se stinse puțin cîte puțin, părerea de rău se înăbuși sub obișnuință ; și licărirea aceea de incendiu, care împurpura cerul ei palid, se învălui în mai multă umbră și, încetul cu încetul, se șterse". *

Reflectînd asupra acestei fraze, avem motive să ne întrebăm de ce scriitorul vorbește atît de trist despre stingerea treptată a primei iubiri a Emmei. Lăsînd de o parte faptul că în mod obiectiv un asemenea proces psihologic nu trebuie neapărat să fie atît de trist pentru un scriitor care și-a propus să-i descrie pe oameni așa cum ar descrie niște crocodili, rămîne cert că atmosfera descrierii lui Flaubert nu corespunde pe deplin sensului schimbării care se petrece în sufletul Emmei. Căci Flaubert spune că pentru Emma această schimbare a însemnat înăbușirea treptată a părerii de rău sub obișnuință. Așadar, stingerea pasiunii Emmei a însemnat în același timp scăderea și stingerea melancoliei ei. Dacă scriitorul s-ar fi conformat cu consecvență concepției sale obiectiviste, el ar fi adaptat comentariul său privind potolirea treptată a pasiunii Emmei la ceea ce „se petrecea în mod obiectiv" în eroina lui. În care caz, comentariul acesta ar fi fost, de bună seamă, mai puțin melancolic decît este în fapt. Imaginea duioasă a cerului înroșit care se învăluie treptat în umbră vorbește mai mult despre starea sufletească a lui Flaubert decît despre aceea a Emmei.

Discrepanța dintre diferitele momente intenționale ale romanului îmbracă într-un număr de cazuri forme și mai radicale și mai evidente. Ne-o va arăta limpede exemplul unei fraze în care este vorba

* Ibidem, p. 122.



Scanned with OKEN Scanner

de noua înflorire a dragostei dintre Emma și Rodolphe : „Simțeau iarăși în inima lor — spune Flaubert — duioșia primelor zile de dragoste, plină și tăcută, cu apele rîului ce curgea cu toată moliciunea pe care-o aducea parfumul de lămîiță ; ea răsfrîngea în amintirile lor umbre mai nemărginite și mai melancolice decît umbrele sălciilor nemișcate care se întindeau pe iarbă". *

Judecînd după semnificația psihologică a scenei în care figurează acest pasaj, duioșia primelor zile de dragoste, care umple din nou inimile celor doi amanți, n-ar trebui să fie amestecată cu atîta tristețe. Nu e destul de clar de ce dragostea care renaște, plină și pătrunsă de moliciune senzuală, învăluie amintirile perechii de îndrăgostiți în nemărginite umbre melancolice.

Emma trăiește în mod sincer și spontan frumusețea nopții, discul lunii plinei, lîngă omul pe care-l iubește și cu care, după cum credea ferm în clipa aceea, urmează în curînd să fugă din Yonville. Pe acest fundal nu ne apare foarte convingător, din punct de vedere psihologic, că scriitorul, printr-o singură frază, fără nici o pregătire prealabilă și fără nici un comentariu ulterior, învăluie redeșteptarea pasiunii amoroase a Emmei în umbre de tristețe atît de lungi.

Formularea lirică a lui Flaubert contrastează și mai frapant cu semnificația psihologică a chipului lui Rodolphe. Cititorul se va întreba negreșit de ce va fi folosind autorul cuvîntul „duioșie" cînd e vorba de chipul unui seducător înveterat și în fond insensibil, cum este primul amant al Emmei ? Flaubert ne-a dat de știre în prealabil cu toată claritatea că eroul său amînă voit fuga din Yonville și că, dealtfel, și în rest sentimentele lui Rodolpe nu pot fi

* Ibidem, p. 196.



Scanned with OKEN Scanner

nici pe departe întruchiparea unei afecțiuni adevărate față de romantica eroină principală.

Tocmai în această melancolie a expresiei lirice flaubertiene trebuie căutată explicația disonanței pe care am sesizat-o. Dacă este psihologic neconvingător felul atît de malancolic în care cei doi amanți, și îndeosebi Rodolphe, trăiesc revenirea dragostei lor dintîi, atunci prezența scurtei dar extrem de intensei unde de nostalgie în noaptea lor de dragoste își are explicația cu precădere într-o înclinație proprie autorului însuși. Nu este greu de recunoscut în această înclinație a sa aceeași înclinație spre tristețe pe care am întîlnit-o deja în exemplele de pasaje lirice din cartea lui Flaubert analizate mai înainte.

Fascinația pe care o exercită asupra lui Flaubert o anume frumusețe tristă și gravă ni se descoperă și într-o descriere a celei de-a doua pasiuni amoroase a Emmei Bovary. Înfățișînd punctul culminant al ultimei aventuri amoroase a eroinei sale, Flaubert își propune să zugrăvească cititorului „trei zile... delicioase, minunate, o adevărată lună de miere“ *, petrecute de Emma și Léon la hotelul „Boulogne“.

Aceasta este, așadar, sarcina psihologică pe care și-o asumă Flaubert și cadrul în care urmează să o rezolve. În fapt, însă, ce i se oferă cititorului din aceste trei zile „delicioase, minunate“ ?

Timpul petrecut împreună de cei doi amanți și care trebuie să reprezinte luna lor de miere se limitează doar la ore de seară și nocturne. E drept că seara și noaptea oferă oarecum în mod tradițional posibilități mai largi și mai bune pentru descrierea unei intense pasiuni amoroase ; dar seara și noaptea reprezintă recuzita nu numai a poeziei de dragoste, ci și a melancoliei amoroase. Și într-adevăr, pesemne nu întîmplător, în această descriere a lui

* Ibidem, p. 253.



Scanned with OKEN Scanner

Flaubert reapar umbrele de sălcii. Pe Emma, „cîteodată umbra sălciilor o ascunde cu totul, pentru ca deodată să apară iar, ca o nălucă, în lumina lunii". *

Slăbiciunea lui Flaubert pentru tristețe răzbate și din cîntecul Emmei : „Vocea ei armonioasă și slabă se pierde pe valuri ; iar vîntul ducea cu el ruladele pe care Léon le asculta trecînd ca un fîlfîit de aripi în jurul lui". **

Citind această scurtă și plastică descriere, simțim o clipă cum ne învăluie un aer ușor de singurătate, cum se cerne peste noi un fel de pulbere fină a efemerității. Această voce slabă care se pierde pe valuri produce impresia unei aneantizări lente și ireversibile.

Ca să rezumăm, faptul că Flaubert reduce cele trei zile „delicioase, minunate" la cîteva imagini cu tonalitate melancolică vădește, negreșit, prezența tendinței despre care am vorbit atîta și care impregnează întreaga lui carte. În cazul din urmă această tendință se manifestă sub forma opoziției dintre obiectivul psihologic anunțat și realizarea lui.

Dar poate că forma cea mai pregnantă a discrepanței dintre semnificația psihologică de bază a personajului Emma și sensul psihologic al comentariului literar propriu al lui Flaubert o găsim în textul referitor la miruitul muribundei : „Pe urmă, preotul spuse tare *Misereatur* și *Indulgentiam,* muie degetul cel mare de la mîna dreaptă în untdelemn și începu s-o miruie : mai întîi pe ochii care rîvniseră atît de mult toate mărețiile pămîntului ; apoi pe nările lacome de adieri calde și de miresmele dragostei ; apoi pe gura care se deschisese pentru minciună, care gemuse de trufie și țipase în desfrîu ; apoi pe mîinile care se desfătau la atingerile suave și, în sfîrșit, pe talpa picioarelor — așa de agere

---

* Ibidem, p. 254.
** Idem.



Scanned with OKEN Scanner

odinioară cînd alerga să-şi potolească dorinţele, şi care de-acum nu vor mai umbla". *

Scriitorul care cu atîta migală şi forţă artistică „argumentase" pentru nevinovăţia Emmei, scriitorul care ne-a prezentat tragedia ei ca rezultat al concursului unei serii întregi de împrejurări inevitabile, rosteşte acum pentru eroina sa cuvintele unei osîndiri aspre, am spune chiar crude.

Pe de altă parte, pe baza întregii structuri psihologice a chipului Emmei, ca şi pe baza comentariilor autorului, cititorul şi-a format despre eroina lui Flaubert o idee cu totul diferită de cea pe care i-o sugerează acum scena miruitului. Emma Bovary nu este pur şi simplu, şi nu este numai, femeia care a „rîvnit măreţiile pămînteşti".

Poate că e la fel de enigmatic că această osîndă rostită de Flaubert are şi o notă religioasă. Structura de ansamblu a romanului lui Flaubert exclude deja în principiu orice tentativă posibilă de interpretare religioasă. Şi atunci, cum se explică această discrepanţă evidentă dintre sensul psihologic încifrat de autor în chipul Emmei şi sensul particular al acestei predici bournisiene rostită lîngă corpul ei muribund ?

Explicaţia, pesemne, trebuie căuată şi de data aceasta în nota pronunţat melancolică pe care o are condamnarea păcatelor şi rătăcirilor pămînteşti ale Emmei. Retorica inspirată de care se serveşte romancierul pentru a-şi osîndi eroina este în esenţă tristă. În text, accentul nu cade atît pe reflecţia asupra păcătoasei ale cărei tălpi fuseseră atît de agere cînd alerga să-şi potolească dorinţele, cît pe reflecţia asupra păcătoasei care, atît de ageră în alergările după delectările pămînteşti, nu va mai alerga niciodată după nici o ţintă. Vorbele de osîndă şi ameninţare se află la început, în timp ce gîndul trist

* Ibidem, p. 321.



Scanned with OKEN Scanner

și melancolic intonat despre deznodământul final și tragic al vieții Emmei este lăsat pentru sfîrșit.

S-ar putea susține, ce-i drept, și că toate contradicțiile dintre diferitele unități de sens ale *Doamnei Bovary* pot fi explicate și ca rezultat al unui patos specific estetic, și nu filozofic-nihilist, al autorului. Afirmația nu ar fi fără temei. Este incontestabil că contradicțiile asupra cărora am zăbovit au aproape fără excepție o formă artistică cu totul corectă, ba chiar, deseori, aproape desăvîrșită sub aspect artistic. Interpretarea în plan estetic a acestor contradicții flaubertiene este însă greu de conciliat cu faptul că toate au o semnificație în esență identică, melancolică. Dacă aceste devieri de la sensul fundamental al romanului ar fi avut numai rațiuni estetice, nu ar fi ușor de explicat de ce manifestă toate o aceeași direcție psihologică.

În realitate, cea mai completă și mai plauzibilă explicație a acestui fenomen constă în aceea că Flaubert cultivă o metodă sintetică de rezolvare a problemei raportului dintre tendință și forma artistică. El a găsit o modalitate de a realiza o forță corespunzătoare a expresiei artistice și de a-și satisface în același timp înclinația melancolică. Căci există posibilitatea de a turna anumite conținuturi de idei în forme literare corespunzătoare, fără a slăbi prin aceasta intensitatea artistică generală a operei. Flaubert, trebuie s-o recunoaștem, a exploatat cu măiestrie această posibilitate. S-a remarcat pe bună dreptate că el (asemeni lui Spengler) zugrăvește deosebit de pregnant tocmai scene care înfățișează diferite forme ale decăderii, ceea ce — în treacăt fie spus — poate sugera ideea că factorul psihologic (melancolia lui Flaubert) servește în cazul de față ca un fel de stimulent al talentului literar.

Problema relației dintre discursul artistic flaubertian și tendința fundamentală a cărții sale se



Scanned with OKEN Scanner

manifestă într-un mod deosebit de complex pe un alt plan al structurii romanului său. Autorul *Doamnei Bovary* s-a găsit între două focuri. De o parte era nevoia lui de a da omului și lumii anumite tălmăciri triste și melancolice. De cealaltă, era dorința de a corela această nevoie cu anumite rigori psihologice și ontologice.

Conflictul acesta dintre cele două tendințe diferite este depășit de autor în principal pe două căi : fie prin alegerea unor personaje cu o structură ce satisface anumite criterii psihologice, fie prin alegerea unor linii de acțiune ce au o anumită verosimilitate. „Mentalitatea“ Emmei Bovary, combinată cu un anume concurs de „împrejurări“, face cît se poate de convingătoare traiectoria „vieții“ și sfîrșitul eroinei principale. Grație acestui fapt, cititorului i se pare posibil ca în realitate să se petreacă ceva asemănător acțiunii din romanul său. În acest sens se poate vorbi de un fel de compromis între înclinația scriitorului spre melancolie și înclinația sa de a-și orienta talentul spre o viziune relativ veridică a lumii.

În cartea lui Flaubert, aceste două înclinații evoluează oarecum paralel. Și în realitate există firi melancolice și întîmplări triste. În acest sens, în structura *Doamnei Bovary* există într-adevăr ceva ce corespunde pretențiilor autorului la o artă imparțială și obiectivă. Trebuie observat numai că aceste aspecte plauzibile din structura romanului „merg“ paralel cu tendința melancolică a autorului.

Am avut însă prilejul să ne convingem cum Flaubert încalcă într-o anume manieră acest paralelism. Fenomenul se petrece într-o varietate de forme. Formele cele mai disimulate de încălcare a paralelismului despre care e vorba aici constau în opțiunea lui Flaubert pentru o acțiune melancolică și pentru personaje corespunzătoare ei.



Scanned with OKEN Scanner

Dar nici în cadrul structurii personajelor înseși și a acțiunii care le leagă într-un întreg dinamic, armonios, Flaubert nu merge pînă la capăt în căutarea compromisului între tendințele disparate ale operei sale. Dacă comparăm figura Emmei Bovary cu așa-numita realitate psihologică, vedem că destinul ei nu este „tipic" în măsura în care cred unii interpreți ai acestui roman. Multe Emme au plîns în multe orășele franceze și de aiurea ; problema e, însă, cît a durat plînsul și cîte dintre ele s-au decis să facă pasul deznădăjuit pe care s-a decis să-l facă eroina lui Flaubert. În acest sens se poate spune că Flaubert a potențat într-un mod specific ceva ce era posibil în realitate, pentru a-și satisface astfel nevoia de efecte triste și tragice. În felul acesta, înclinația lui Flaubert spre melancolie se dovedește mai puternică decît înclinația sa spre ceea ce este „obiectiv" și verosimil.

Pe de altă parte, excepțional și rar este, de pildă, concursul de împrejurări care, în narațiunea flaubertiană, cauzează moartea Emmei. În general, multe elemente din structura viziunii artistice flaubertiene a acestei morți nu armonizează deplin cu cerințele unei narațiuni „obiective", cum bine se vede din episodul cu orbul care apare exact în clipele dinaintea stingerii Emmei. Pentru ca cerșetorul orb să apară cu cîntecul său exact în ceasul morții eroinei principale, în romanul lui Flaubert trebuia să se realizeze un „concurs de împrejurări" de-a dreptul incredibil. Astfel, de exemplu, autorul a trebuit mai întîi să-i atribuie lui Homais credința în virtutea tămăduitoare a pomezii ; a trebuit să însceneze apoi întîlnirea dintre Homais și orb ; apoi Homais să-l invite pe orb la Yonville exact în ziua morții Emmei ; și, în fine, a trebuit ca orbul să treacă tocmai atunci prin fața casei Bovary și, exact atunci, să cînte faimosul lui cîntec.



Scanned with OKEN Scanner

În structura romanului găsim încă două forme în care se manifestă tendința lui Flaubert. Pe de o parte, ea se manifestă fără a dăuna cîtuși de puțin nivelului estetic general al operei. Pe de altă parte, ea coboară uneori nivelul estetic al cărții, astfel încît se întîmplă, din cînd în cînd, ca unele pasaje din *Doamna Bovary* să sune excesiv de patetic, cîteodată chiar melodramatic.

Pe baza a tot ce am stabilit pînă acum analizînd structura *Doamnei Bovary*, ajungem — ca și în cîteva cazuri anterioare — la o concluzie întrucîtva paradoxală : romanul este conceput astfel încît, în ultimă instanță, să potențeze anumite laturi sumbre și tragice ale realității umane. Analiza de mai sus atestă că Flaubert a edificat structura romanului său prin analogie cu un aspect al existenței umane luat în expresia lui cea mai sumbră și mai copleșitoare. Scriitorul, în fapt, tînjește după o ordine dreaptă și morală, dar întreaga lui carte demonstrează ceva cu totul contrar. Paradoxul acestei cărți rezidă tocmai în aceea că autorul o structurează în așa fel, încît să fie cît mai dureroasă pentru el însuși.

Romanul lui Flaubert ne dezvăluie o tendință ciudată, care poate fi desemnată convențional prin cuvîntul *nihilism* [1]. O tendință asemănătoare descrie în mod indirect și în treacăt scriitorul însuși, atunci cînd o prezintă pe doamna Bovary „ațîțîndu-și durerea și căutînd-o pretutindeni, cu orice prilej". *

---

[1] Paul Bourget (în *Essais de Psychologie contemporaine*, tome premier, Paris, 1912, p. 170) folosește pentru Flaubert cuvîntul *nihilist*, avînd în vedere contestația scriitorului și năzuința lui spre absolut. Dacă însă nu se subînțelege prin această expresie și o anume predilecție pesimist intonată și menită să pricinuiască durere chiar purtătorului ei, atunci cuvîntul nu e în totul potrivit — cel puțin în cazul lui Flaubert.

* Ibidem, p. 106.



Scanned with OKEN Scanner

Și Flaubert, în felul său, „caută pretutindeni prilejuri“ pentru durerea sa. Din această perspectivă capătă un sens nou și mai deplin și cuvintele rostite de apărătorul scriitorului : „Domnul Gustave Flaubert e un om cu un caracter serios, înclinat prin firea sa spre lucruri grave și triste“. *

La drept vorbind, expresia „înclinație spre lucruri triste“ nu e destul de potrivită pentru a desemna exact esența tendinței lui Flaubert. Mai potrivit ar fi să spunem că Flaubert suferea de nevoia de a face lucrurile mai triste decît sînt, pentru a-și spori și apăra durerea pricinuită de constatarea că lumea nu este așa cum ar trebui să fie [1]. În acest sens, el se apropie de acel gen de nihilism pe care l-am analizat în cazul lui Oswald Spengler și în cel al lui Luis Buñuel.

Toată analiza de pînă acum ne dezvăluie însă și o altă funcție a năzuinței lui Flaubert spre imparțialitate. Această năzuință a sa joacă și rolul unui alibi. Pe lîngă că servește ca o formă de compensație, străduința lui Flaubert de a realiza o expresie artistică cît mai obiectivă servește, în fapt, și drept acoperire pentru acea înclinație morbidă spre potențarea durerii.

Această înclinație a sa era resimțită de scriitor ca ceva aflat în dezacord cu anumite norme sociale a căror valoare o recunoaște el însuși. Nu e un secret că Flaubert a vorbit în mai multe rînduri despre obiectivitate ca despre un fel de ideal suprem. Așa fiind, străduința lui Flaubert de a pune de acord tendința romanului său cu idealul imparțialității înseamnă, într-un anumit sens, și un efort de a-și con-

---

* Ibidem, p. 306.

[1] Ținînd seama de acest lucru, este greu de susținut că pesimismul lui Flaubert ar fi unul intelectual și speculativ — cum face, de pildă, René Dumesnil (în *Gustave Flaubert*, Paris, 1932, p. 327).

strui, în ochii săi și în ochii altora, ceea ce am desemnat aici cu numele de alibi.

Fără a ne angaja aici într-o discuție mai amplă și mai adîncită despre diferitele aspecte literare ale acestui fenomen, ne vom mulțumi cu constatarea că operele literare sînt, poate, un teren dintre cele mai prielnice pentru manifestarea lui. Afirmația e valabilă — lucrul trebuie avut în vedere — pentru acel gen de opere literare care oferă cele mai multe posibilități de amplă transpunere epică a realităților umane. Romanul e cea mai propice formă literară pentru manifestarea mecanismului psihologic numit de noi a l i b i.

Din cercetarea noastră nu s-a putut desprinde suficient de limpede dacă, și în ce măsură, este mecanismul psihologic al alibiului un fenomen conștient și voluntar. Sarcina armonizării diferitelor momente ale structurii artistice și chiar ale celei filozofice cu cerințele alibiului se rezolvă mai mult sau mai puțin inconștient. Ar fi greșit să credem că artistul sau filozoful își caută un alibi în felul în care o face infractorul după săvîrșirea unui delict. În caz contrar, ar fi greu de găsit o diferență esențială între cultură și propagandă.

Indiferent de rezultatele la care ar duce căutarea cauzelor ultime ale diferitelor înclinații cărora fenomenul de alibi le servește drept acoperire, putem spune cu siguranță că simpla lor existență în țesutul operelor filozofice și artistice nu pledează în favoarea ideii autonomiei absolute a creațiilor culturale. Este incontestabil că tendințele pe care le-am analizat pe exemplul lui Spengler, Buñuel, Flaubert și Hieronymus Bosch impregnează, într-un fel, producțiile spirituale ale acestor creatori. Aceasta confirmă, de bună seamă, ideea că creațiile culturale nu sînt niște sfere izolate în care nu pătrund înclinațiile și interesele creatorilor lor.



Scanned with OKEN Scanner

Tot așa, nu este întîmplător că pentru construirea alibiului a servit în aproape toate exemplele pe care le-am analizat și cîte o teză teoretică ce corespunde anumitor norme sociale dintr-o epocă determinată. Într-un caz, la Hieronymus Bosch — este vorba de normele sociale dominante ale Evului mediu, în altul — la Luis Buñuel — de normele unei orientări politice contemporane.

În cazul lui Flaubert, rolul acesta îl joacă un ideal științific așa cum s-a constituit în anumite cercuri culte și liberale din Franța secolului trecut. La Spengler, dimpotrivă, acest ideal pozitivist se combină cu o idee mai nouă privitoare la natura realității sociale, idee ce și-a cîștigat dreptul de cetățenie la începutul secolului XX.

Vom încheia cu o scurtă remarcă cu caracter metodologic. Preocuparea pentru problema care a format obiectul cercetării noastre nu izvorăște în primul rînd dintr-o orientare „analitică" a spiritului. Orientarea spre investigarea tocmai a unor asemenea fenomene ni se pare a fi determinată, înainte de toate, de o atracție spre anumite laturi sumbre și dureroase ale realității, spre acele laturi care — cum spune scriitorul — „sînt învăluite în umbre mai nemărginite și mai melancolice decît umbrele pe care sălciile nemișcate le întind pe iarbă".

*1963*

Scanned with OKEN Scanner

# O PRIVIRE TEORETICĂ ASUPRA ESEURILOR MELE DE ANTROPOLOGIE

UNA DIN PROBLEMELE CARE MI-AU REȚINUT cel mai mult atenția este aceea a raportului dintre tendința operei de artă și ceea ce este psihologic și sociologic posibil. Problema aceasta am examinat-o, nu fără motiv, în special cu referiri la operele acelor autori care pretind o așa-zisă zugrăvire veridică a caracterelor și întîmplărilor.

Înainte de toate, nu este clar dacă tendința poate fi în genere acomodată cu structura operei de artă. Dacă o asemenea acomodare este irealizabilă, atunci orice tendință înseamnă — în principiu — un fel de violentare a produsului artistic și nu poate fi încorporată în structura acestuia fără a dăuna nivelului său estetic și plauzibilității psihologice.

Există, realmente, și asemenea forme ale tendinței care, de regulă, nu pot fi puse de acord cu anumite cerințe esențiale ale structurii artistice. Ar fi însă greșit ca numai pe acest temei să se conchidă că tendința și arta sînt incompatibile. Dimpotrivă. Există și forme de exprimare a „tendențiozității" artistului care se pot adapta în mod „organic" aspectelor fundamentale ale structurii artistice. Un număr de lucrări din prezentul volum sînt consacrate tocmai examinării diferitelor aspecte ale unei asemenea adaptări „organice". Toate aceste modalități de adaptare a unei structuri artistice la o



Scanned with OKEN Scanner

tendință au ca trăsătură comună o anumită deviere de la ceea ce este posibil din punct de vedere psihologic ; o deviere care însă nu creează cititorului impresia că personajele și acțiunea operei artistice ar fi neverosimile sau artistic neconvingătoare.

Devierea pe care o avem în vedere poate fi directă sau indirectă. Directă este cel mai adesea atunci cînd artistul plăsmuiește un personaj sau o acțiune călăuzit de dorința de a exagera ceva, ce altminteri, concordă cu anumite realități psihologice. Un exemplu de exagerare de acest fel găsim în *Însemnări din subterană*. Eroul principal al *Însemnărilor*, precum și acțiunea pe care el o susține sînt astfel făurite încît corespund unei posibilități psihologice, dar într-o ipostază unilaterală, potențată, exagerată. Cu toate acestea, romanul ne apare foarte veridic din punct de vedere psihologic, iar valoarea lui artistică este incontestabilă.

Un mod de exprimare directă a tendinței îl constituie și abaterea de la continuitatea psihologică a unei anumite totalități artistice. Așa este cazul cu acel episod din *Don Quijote* de Cervantes unde eroul principal devine dintr-o dată laș. Structura psihologică a episodului, luată în sine, este foarte verosimilă, iar devierea de la ceea ce este posibil are loc doar pe planul continuității psihologice a romanului, respectiv al continuității psihologice a figurii lui Don Quijote. În același timp, continuitatea stilistică a cărții rămîne intactă ; cu aceleași mijloace stilistice scriitorul obține același efect comic ce caracterizează opera sa în întregul ei.

Dar, în pofida unei devieri atît de radicale de la linia psihologică principală a figurii lui Don Quijote, cititorul nu simte în aceasta nimic care ar fi neverosimil, ori ratat și slab din punct de vedere artistic. Se vede, deci, că dacă astfel de abateri de la concepția psihologică de bază a romanului sînt



Scanned with OKEN Scanner

izolate, și astfel, oarecum pierdute în ansamblul romanului și dacă în același timp se păstrează continuitatea stilistică generală a cărții, tendința scriitorului se poate exprima în mod direct fără a primejdui nivelul artistic și verosimilitatea psihologică a operei.

Devierea directă de la linia psihologică principală a unui personaj este posibilă și în structura figurilor de stil de care se folosește în mod obișnuit scriitorul pentru a ilustra starea sufletească a eroilor săi. Astfel, în figurile de stil preferate ale lui Gustave Flaubert sînt identificabile un ton emotiv și o încărcătură psihologică a căror semnificații se îndepărtează de contextul psihologic corespunzător al romanului. Însă frumusețea acestor figuri, apoi împrejurarea că semnificația lor se exprimă cu precădere sub forma unei anume atmosfere, în fine, ineditul lor stilistic, toate acestea fac ca cititorul, într-un fel, să nici nu observe discrepanța dintre semnificația acestor figuri și linia psihologică fundamentală a anumitor personaje literare.

Spuneam, însă, că un artist poate să-și exprime tendința și pe cale indirectă. În acest caz el va înfățișa caracteristicile fundamentale ale personajelor și ale acțiunii în acord cu posibilul psihologic, dar modul în care va alege aceste caracteristici va fi unilateral într-un fel sau altul. Aritstul poate, bunăoară, să-și fixeze atenția asupra unui erou excepțional în toate privințele sau a unei acțiuni cu totul excepționale. Eroul acesta și acțiunea aceasta vor avea, considerate în sine, veridicitatea psihologică și istorică necesară. În felul acesta artistul obține simultan două efecte : structura operei sale lasă impresia plauzibilității psihologice și a unității artistice, exprimînd în același timp o tendință determinată. Așa stau lucrurile, să zicem, atunci cînd scriito-



Scanned with OKEN Scanner

rul își alege ca erou un Hamlet sau o doamnă Bovary, adică atunci cînd alege eroi extrem de inadaptați, în împrejurări de un tragism extrem. Însuși actul de alegere a personajelor și a acțiunii unei opere artistice reprezintă o anume opțiune.

Artistul poate opta, tot așa, și pentru o cumulare unilaterală de efecte ce pot să fie altminteri perfect posibile și verosimile. Luat în parte, fiecare din efectele ce dau tonul tragic scenei morții doamnei Bovary are suficientă plauzibilitate psihologică. Dar toate laolaltă, adică rezultatul lor cumulat, poartă amprenta unei construcții.

Tot așa, Luis Buñuel în *Viridiana* aduce în scenă un șir întreg de eroi exprimînd fiecare în parte, în mod foarte convingător, ultimul grad de perversitate morală. Buñuel insistă, totodată, asupra determinantelor sociologice ale mizeriei morale a eroilor săi. Prin fața ochilor cititorului se perindă moșierul trîndav, o călugăriță, un grup de cerșetori și un tînăr arivist de tip burghez, toți deopotrivă de bine motivați sub aspect sociologic și psihologic și realizați cu măiestrie din punct de vedere artistic.

În această serie de personaje există totuși o lacună. În ea nu apare un erou tocmai din clasa față de care Buñuel manifestă o simpatie deosebită. Artistul ar fi putut să includă în galeria eroilor moralmente corupți și figura unui proletar. Aceasta l-ar fi pus însă în fața unor probleme mari și, pentru el, poate, insolubile.

Buñuel s-ar fi putut decide, ce-i drept, și să nu imprime figurii acestui proletar suficientă plauzibilitate psihologică și sociologică (firește, din punctul său de vedere), dar aceasta ar fi contravenit cerințelor veridicității sociologice și psihologice așa cum le-a înțeles el. De aceea, artistul a optat pentru o soluție intermediară. El a înfățișat în film nu mai asemenea personaje pentru a căror șubrezenie morală putea să găsească motivația psihologică și



Scanned with OKEN Scanner

sociologică necesară. Și a omis, pur și simplu, din seria eroilor săi problematici din punct de vedere etic personajele pentru care i s-a părut că nu poate găsi o atare motivație. Un asemenea procedeu artistic îi permite creatorului să evite devierea directă de la ceea ce este psihologic posibil și în același timp să exprime totuși, în mod indirect, ideea sa.

Un mijloc extrem de eficace pentru exprimarea indirectă a atitudinii artistului îl constituie ordonarea diferitelor elemente ale structurii operei de artă. Este evident că autorul poate conferi eroilor săi o importanță mai mare sau mai mică, după cum îi va plasa în planul central al operei sale sau într-unul secundar. Eroul principal și eroul episodic dintr-un roman sau dintr-o tragedie nu excită în mod egal fantezia cititorului.

Tot așa, artistul se poate decide să repartizeze în mod inegal anumite caracteristici etice, intelectuale sau de altă natură ale personajelor sale, lăsînd astfel să transpară o anume orientare ideologică.

Artistul ne cîștigă adeziunea pentru pozițiile sale și prin felul diferit de a distribui fericirea și nefericirea în destinul eroilor operei sale. Dacă eroul unei tragedii suferă din cauza unei nenorociri ce s-a abătut asupra lui independent de voința sa ori din cauza neputinței sale de a o scoate la capăt în mediul în care este pus, sau din ambele cauze în același timp, atunci — în genere — îi sînt asigurate compasiunea și simpatia spectatorilor, respectiv a cititorilor.

În măsura în care artistul va concentra în figura unui erou o serie întreagă de astfel de caracteristici „pozitive", farmecul și puterea de seducție a acestuia vor fi cu atît mai mari. Confruntînd pe un asemenea om cu ceilalți actori ai operei sale, artistul a decis de fapt dinainte soarta acestei confruntări. Trebuie, firește, avut în vedere că o asemenea concentrare de caracteristici de acest fel



Scanned with OKEN Scanner

este perfect posibilă fără a dăuna plauzibilității psihologice și nivelului artistic al operei. Din punct de vedere psihologic este, bunăoară, perfect posibil ca Hamlet să fie în același timp și eroul principal al unei tragedii, și un om nefericit, și o ființă superioară din punct de vedere intelectual și moral.

Cînd artistul realizează o asemenea concentrare de trăsături atrăgătoare în figura unui erou, este sigur că destinul acestuia va determina în chip hotărîtor sensul întregii opere. Prin distribuirea diferită a caracteristicilor „pozitive" artistul asigură, deci, personajelor sale locuri mai mult sau mai puțin privilegiate în structura unei totalități artistice și, în acest fel, exprimă o anume tendință la care ține.

Distribuirea caracteristicilor artistice este cel mai adesea completată de un anumit sistem de conducere a așa-numitului fir al acțiunii. Un bun exemplu în acest sens găsim tot în structura *Viridianei* lui Buñuel. De o parte, în figura eroinei principale Buñuel concentrează un deosebit farmec moral și spiritual, în timp ce de cealaltă parte, în figurile moșierului, a călugăriței, ale cerșetorilor și a arivistului burghez concentrează tot ce este opus acestui farmec.

Unui astfel de sistem în distribuirea unor caracteristici artistice îi corespunde și un anumit sistem în ordonarea principalelor momente ale acțiunii filmului lui Buñuel. Viridiana se confruntă mai întîi cu bătrîna sa rudă aristocrată, apoi cu călugărița, pe urmă cu lumea cerșetorilor, și abia în final cu tînărul arivist. Acest mod de ordonare a elementelor de bază ale acțiunii descoperă orientarea unitară, tendițioasă a operei lui Buñuel, care nu se realizează însă în detrimentul nivelului estetic sau al plauzibilității psihologice. Această orientare se reflectă în faptul că Buñuel își confruntă



Scanned with OKEN Scanner

eroina mai întîi cu figura unui bărbat din lumea oamenilor bogați, asigurați din punct de vedere material, apoi cu figura unei femei ce aparține unei profesiuni religioase, iar după aceea cu figuri de oameni aparținînd păturilor celor mai de jos din punct de vedere social și material — și toți acești eroi, indiferent de condiția lor socială, se dovedesc deopotrivă de imorali.

Adaptarea finală a creației sale artistice la o tendință de un anumit tip este realizată de Buñuel prin aceea că lasă pentru finalul filmului confruntarea Viridianei cu vărul cel tînăr și lipsit de scrupule. În această confruntare Buñuel obține efectul dorit, prin faptul că lasă Viridianei farmecul ei moral și spiritual, încununînd-o pe deasupra cu nimbul nefericirii nemeritate și al îndreptățitei dezolări etice, în timp ce tînărul arivist este prezentat în plină lumină a primitivismului său intelectual și moral.

Un astfel de sistem în ordonarea diferitelor linii ale acțiunii, dublat de un sistem corespunzător de distribuire a diferitelor caracteristici „pozitive" — etice și de altă natură — asupra diferitelor personaje sugerează spectatorilor o concluzie pesimistă în privința naturii umane și a posibilităților pentru eventuala ei schimbare. Or, tocmai această concluzie corespunde tendinței fundamentale a filmului lui Buñuel. Deci, artistul are posibilitatea ca, folosindu-se de un sistem complex de orientare a firului acțiunii și de distribuire a trăsăturilor pozitive ale eroilor săi, să dea expresie tendinței sale fără ca aceasta să se repercuteze negativ asupra valorii artistice și plauzibilității psihologice a operei sale.

Artistul, și în mod special scriitorul, au la dispoziție și alte mijloace pentru o adaptare naturală, neostentativă, organică a structurii artistice la o anumită tendință. Astfel, de pildă, un personaj li-



Scanned with OKEN Scanner

terar poate fi construit în mod genetic, fără ca acesta să diminueze cu ceva valoarea lui artistică și plauzibilitatea psihologică. Este posibil, tot așa, ca un personaj literar să fie înfățișat fără geneza corespunzătoare și, cu toate acestea, să aibă un efect artistic și psihologic considerabil. Este lesne de presupus că în confruntarea a doi eroi literari, dintre care unul este zugrăvit pe cale genetică, iar celălalt nu, simpatiile cititorilor vor fi de partea celui dintîi. Descrierea genezei unui delict, chiar dacă acesta este condamnabil din punctul de vedere al oricărei morale, ne face de obicei mai toleranți față de cel care l-a comis.

Ceva asemănător se poate spune și despre „faptele" eroilor literari. Acolo unde ne dăm seama de originea și rădăcina delictului comis de un erou literar ne va fi mai ușor să găsim înțelegere și compasiune. Ca atare, scriitorul va putea printr-o combinare specifică a metodei genetice și a celei „antigenetice" în structura operei sale artistice, să exprime tendința care îi convine, într-un mod perfect „natural", „organic".

Apoi, autorul poate să-și exprime atitudinea și cu ajutorul diferitelor unghiuri din care zugrăvește personajele literare. Actorii unei opere literare pot fi prezentați „din afară" sau „dinăuntru". Scriitorul se va mulțumi uneori cu simpla descriere a faptelor eroului său, fără a intra în „trăirile" și „stările sufletești" care le determină și le însoțesc. După cum poate să se concentreze exclusiv sau de preferință asupra mecanismelor interne, psihice ale faptelor unui erou. Aceste două „unghiuri" posibile de plămădire a personajelor artistice constituie un mijloc de manifestare a tendinței artistului. Metoda „exterioară" poate într-un anumit fel să descalifice un erou literar, după cum cea „interioară" poate să-l înnobileze și să-l înalțe. Asemeni metodei genetice de plămădire a personajelor artistice, modul „inte-



Scanned with OKEN Scanner

rior“ ne face să privim cu mai multă simpatie eroul literar, pentru că faptele lui ni se par mai inteligibile și mai motivate.

Și invers. Privit dinafară, fără dezvăluirea mecanismelor interne, psihice care îl determină, un personaj literar ne apare mult mai puțin simpatic și acceptabil în faptele sale, mai ales dacă acestea sînt imorale. Firește, aceasta nu înseamnă că prin acest procedeu artistic „exterior“ nu se poate plămădi un personaj literar veridic din punct de vedere psihologic și valoros din punct de vedere artistic. Deseori (firește, în funcție de talentul scriitorului), se obține și prin acest procedeu artistic un rezultat psihologic și estetic remarcabil. Grație acestui fapt, scriitorul este iarăși în măsură ca printr-o opunere corespunzătoare a personajelor sale să exprime o atitudine la care ține, fără a contraveni prin aceasta anumitor principii fundamentale ce stau la baza unei structuri artistice de un tip determinat.

Plămădind un grup de personaje după metoda artistică „interioară“, și altul după metoda „exterioară“, și opunînd unele altora personajele astfel create, autorul dobîndește posibilitatea de a le valoriza diferențiat, dobîndește posibilitatea de a-și manifesta simpatia față de unii eroi literari, fără a risca prin aceasta să înfrîngă anumite principii psihologice și artistice.

Un rezultat similar obține artistul combinînd, în crearea personajelor literare, metoda „gravă“ cu cea satirică. Scriitorul poate, să zicem, să prezinte pe unii dintre eroi într-o lumină tragică și „gravă“, contrapunîndu-i ca atare eroilor proiectați dintr-o perspectivă zeflemitoare, satirică. Procedînd așa, el își definește într-un fel poziția față de aceste personaje ale sale, influențînd astfel și opțiunile cititorilor în direcția corespunzătoare tendinței sale. Este de la sine înțeles că cititorul va fi înclinat să privească cu mai multă simpatie personajele care i se



Scanned with OKEN Scanner

înfățișează într-o lumină mai tragică decît pe cele însoțite de o tonalitate eminamente satirică și zeflemitoare.

Uzînd de toate aceste mijloace, artistul este în stare să realizeze în mod indirect un grad însemnat de adecvare „organică", „firească" a structurii artistice la tendința sa. Un exemplu clasic pentru o astfel de adecvare ni-l oferă *Doamna Bovary* de Flaubert. Eroina principală este înzestrată cu un anume farmec moral și spiritual, iar faptele ei ne sînt prezentate genetic și dinăuntru. Ea este, pe deasupra, victima nevinovată a unui întreg și de „întîmplări" gîndite de scriitor după principiul cumulării unilaterale de efecte tragice.

Ordonarea diferitelor momente ale acțiunii, ca și structura celorlalte personaje ale romanului lui Flaubert sînt adaptate și ele tendinței scriitorului. Asemeni Viridianei, Emma Bovary se confruntă, într-o succesiune determinată, în mod unilateral dar convingător din punct de vedere psihologic și artistic, cu chipuri de oameni găunoși și lipsiți de valoare morală. Și așa cum Viridianei i se opun figura și destinul tînărului arivist burghez, așa i se opun Emmei figura și destinul farmacistului Homais și ale familiei sale. Homais e o nulitate spirituală și morală, un individ perfect adaptat, perfect fericit și perfect eficace. Imaginea prosperității sale este potențată de Flaubert printr-o acumulare unilaterală de efecte optimiste, acumulare care luată în totalitatea ei este imposibilă din punct de vedere psihologic și sociologic, dar în care fiecare detaliu în parte are suficientă justificare psihologică și sociologică.

Pe lîngă aceasta, în plămădirea personajului Homais scriitorul a exclus cu totul metoda genetică și a eliminat în cea mai mare parte pe cea „interioară". În fine, în zugrăvirea figurii farmacistului, Flaubert s-a folosit și de un ton pronunțat satiric.



Scanned with OKEN Scanner

Această posibilitate largă de utilizare a unor mijloace specific artistice pentru exprimarea unei tendințe determinate ne sugerează și alte cîteva concluzii. Se pare, anume, că autorul poate da mesajului său și un sens filozofic, fără ca aceasta să fie în detrimentul valorii artistice și plauzibilității psihologice a operei sale. Tendința lui Buñuel sau cea a lui Flaubert nu sînt doar expresia unei înclinații, ci sînt expresia unei anumite aspirații cu caracter metafizic ; a aspirației de a da aprecieri și soluții generale la probleme cum sînt, să zicem, rolul, posibilitățile și valoarea străduințelor morale ale omului, sau valoarea morală a naturii umane. Structura filmului lui Buñuel, de pildă, corespunde unei viziuni pesimist nuanțate, însă filozofice asupra posibilității omului de a fi la înălțimea idealurilor morale. Modul cum sînt ordonate diferitele momente ale structurii artistice a romanului lui Flaubert ne sugerează ideea zădărniciei oricărui elan nobil și a fatidicului triumf al răului asupra binelui.

Artistului, dealtminteri, îi stau la dispoziție și mijloace cu ajutorul cărora poate, într-un anumit sens, să dea năzuinței sale spre generalizare filozofică și o formă propriu-zis metafizică. Este vorba de faptul că în structura unor opere artistice există și diferite judecăți teoretice care deseori au caracterul unor formulări filozofice mai concise sau mai elaborate. Aceste judecăți, pentru care voi folosi denumirea de „comentarii filozofice", se emit fie în numele autorului însuși, fie în numele unuia din eroii săi. Autorii de opere literare, în primul rînd romancierii, sînt în situația de a face uz de oricare din cele două genuri de comentariu filozofic.

Uneori însă sensul filozofic al sentințelor teoretice în structura creațiilor artistice este pus la îndoială. Despre comentariile filozofice ale autorilor înșiși se afirmă că sînt un fel de corp străin în organismul artei, iar despre comentariile filozofice din



Scanned with OKEN Scanner

cadrul structurii personajelor artistice, că-și pierd natura metafizică, fiind asimilate structurii individuale specifice a acestora.

Fără îndoială că obiecțiile de acest fel sînt pe deplin justificate cînd e vorba de comentariile filozofice ale autorilor unor opere de artă. Este sigur, de asemenea, că ele sînt valabile și în privința multor sentințe filozofice integrate în structura unor personaje artistice. Dar așa cum există o tendință filozofică ce se integrează în mod firesc, organic în structurile artistice, tot așa există și un gen de comentarii filozofice care se integrează în mod organic și firesc în țesutul unor producții artistice.

Ca model de comentariu filozofic „organic" al autorului poate servi pasajul din *Doamna Bovary*, unde Flaubert spune că eroina sa a cunoscut „lipsa oricărui elan sublim atît în adulter, cît și în căsnicie". Tot ce se întîmplă cu doamna Bovary, precum și distribuția diverselor caracteristici pozitive în structura personalității sale, nu fac decît să confirme comentariul filozofic al scriitorului. Un întreg sistem complex de ordonare a diferitelor momente ale structurii artistice a romanului a fost adaptat de Flaubert ideii filozofice a zădărniciei elanurilor nobile ale eroinei sale.

Un efect asemănător se poate obține de către artist și cu ajutorul comentariilor filozofice rostite prin intermediul unor personaje artistice. O astfel de adaptare este realizabilă în mai multe modalități.

Autorul poate, bunăoară, să facă să devină convingătoare comentariile filozofice ale unuia din eroii săi concentrînd în figura acestuia o întreagă serie de trăsături ce impun cititorului sau îi cîștigă simpatia.

Artistul poate, tot așa, să conducă acțiunea operei sale în așa fel încît ea să confirme într-un fel comentariile filozofice ale unui personaj, de obicei ale celui principal. Distribuția trăsăturilor artistice



Scanned with OKEN Scanner

ale diferitelor personaje și ordonarea momentelor acțiunii pot, așadar, să fie adaptate judecăților filozofice ale unuia dintre eroi.

Uneori artistul imprimă comentariilor filozofice ale eroilor săi o deosebită acuitate metafizică, punîndu-le să se confrunte între ele. În cadrul acestor confruntări artistul are posibilitatea să realizeze superioritatea unuia dintre oponenți, în același mod natural și organic despre care am vorbit mai înainte. Superioritatea se poate realiza tot prin distribuirea diferită a trăsăturilor care impun cititorului și înainte de toate prin adaptarea structurii acțiunii la sentințele filozofice ale unuia dintre personaje. Grație acestui fapt, cititorul va fi predispus să accepte poziția filozofică ce corespunde tendinței artistului.

În unele din lucrările mele am căutat să arăt pe un număr de exemple modul în care scriitorul, cu ajutorul comentariilor filozofice ale personajelor sale literare, evidențiază și adîncește dimensiunea metafizică a operei de artă. De pildă, în *Hamlet*, autorul — concentrînd în figura prințului danez numeroase trăsături pozitive și atrăgătoare pentru cititor — face din eroul său personajul de departe superior tuturor celorlalte. În sfera ideilor Hamlet nu are un oponent pe măsură. Cu aceasta, scriitorul a asigurat reflecțiilor filozofice ale eroului său principal întreaga adeziune a spectatorilor, respectiv a cititorilor, într-un mod perfect natural și organic.

Desigur, simpatia spectatorilor, respectiv a cititorilor este generată și de faptul că Shakespeare deapănă firul acțiunii într-un mod ce corespunde în esență filozofiei lui Hamlet. Totodată, acțiunea e suficient de convingătoare din punct de vedere psihologic și artistic, după cum și filozofia lui Hamlet se integrează destul de convingător, din punct de vedere psihologic și artistic, în structura personalității sale. În felul acesta Shakespeare asigură tra-



Scanned with OKEN Scanner

gediei sale un comentariu filozofic adecvat, satisfăcînd în același timp exigențele psihologice și artistice.

Într-o scenă din *Don Quijote* întîlnim o metodă diferită, dar nu mai puțin eficace, de adaptare a structurii artistice la comentariul filozofic al unuia din eroii romanului. Cervantes opune de fapt, una alteia două cugetări filozofice: a lui Don Quijote și a lui Sancho. Comentariul filozofic al eroului principal are, ca de obicei, o mai mare doză de intelectualitate și de perfecțiune formală. Don Quijote expune o versiune a moralei creștine radicale, îndemnînd grupul de țărani jigniți, porniți să se răzbune pe vecinii lor, să accepte „povara" și „jugul" lui Hristos.

Sancho Panza își formulează programul său filozofic într-un mod cu mult mai primitiv din punct de vedere intelectual și formal. Programul acesta se reduce, în fond, la următoarea reflecție simplă adresată stăpînului său : „Pe cinstea mea, mărite stăpîne al meu, văd eu că de răul altuia iute te tămăduiești".

Dar, cu toate că farmecul spiritual este de partea filozofiei eroului principal, scriitorul organizează în așa fel acțiunea romanului, încît de fapt să dea dreptate ideii — formulate mai primitiv și mai grosolan — a lui Sancho. Dacă s-ar putea formula cu precizie o concluzie antropologică pe marginea acestui duel filozofic indirect dintre Don Quijote și Sancho Panza, ea ar suna aproximativ așa : de vreme ce în oameni domină setea de răzbunare și de vreme ce însuși propovăduitorul iubirii creștine își părăsește semenii aflați la ananghie, se poate spune, într-adevăr, că „de răul altuia repede te tămăduiești". Cuvîntarea lui Don Quijote, elocventă și elegantă ca întotdeauna, constituie un fel de fundal filozofic pe care se reliefează mai pregnant înțelepciunea amară a lui Sancho. Astfel Cervantes,



Scanned with OKEN Scanner

fără a violenta structura artistică a romanului, realizează prin metoda confruntării a două comentarii filozofice opuse, efectul metafizic dorit, cu totul în spiritul tendinței sale.

De o metodă asemănătoare se folosește și Flaubert în *Doamna Bovary*. În acest sens este deosebit de simptomatică o scurtă controversă între abatele Bournisien și Charles Bovary, imediat după moartea Emmei. Vrînd să-l consoleze pe soțul Emmei, preotul dezvoltă tradiționala idee religioasă a deșertăciunii lucrurilor pămîntești și vorbește de Dumnezeu „cel nesfîrșit de mare și de bun, ale cărui porunci trebuie ascultate fără crîcnire și chiar primite cu recunoștință". Cît despre Charles Bovary, el își concentrează viziunea despre divinitate în faimoasa sa exclamație : „Îl urăsc pe Dumnezeul acesta al vostru !".

E de prisos să mai subliniem că aceste două comentarii filozofice, cel al lui Bournisien și cel al lui Charles, apar, într-un context psihologic și artistic adecvat, pe baza căruia pot fi înțelese și explicate. Abatele Bournisien este parcă predestinat prin profesiunea și mentalitatea sa ca în momentul deprimant de după moartea Emmei să rostească într-un mod convențional și, în fond, rece cuvintele tradiționalei mîngîieri religioase. Charles este, dimpotrivă, adînc și sincer îndurerat. De aceea vorbele lui hulitoare pot fi înțelese și ca o expresie psihologică firească tocmai a acestei stări — deci ca o reacție nemijlocită, impulsivă. Avînd în vedere toate acestea, conflictul filozofic amintit dintre abatele Bournisien și Charles Bovary ar putea să pară doar o expresie firească și logică a structurii psihologice a celor două personaje. Scriitorul a avut însă grijă ca cititorul să nu privească cu egală aprobare cele două comentarii filozofice. Din figura abatelui răzbate o notă pur profesională și falsă care, tocmai de aceea, distonează cu durerea sinceră a lui Char-



Scanned with OKEN Scanner

les. Pe de altă parte, faptul însuși că Charles este atît de nefericit îl influențează pe cititor ca, într-un anumit sens, să prefere gîndul hulitor al lui Charles filozofiei găunoase a preotului Bournisien, crudă în insensibilitatea ei.

La aceasta contribuie și impresia generală pe care o lasă asupra cititorului figura preotului Bournisien. Mărginit, cufundat în platitudinea provincială, incapabil să ajute în vreun fel pe cei cărora ar avea obligația să le vină în ajutor, Bournisien este o figură extremă de antipatică și respingătoare. În comparație cu el, Charles, deși la fel de simplu și de primitiv, suscită mai degrabă compasiunea cititorului, datorită bunătății sale și marii sale nenorociri. Toate acestea contribuie, firește, în și mai mare măsură să privim cu mai multă înțelegere ateismul lui Charles decît credința profesională a abatelui Bournisien.

Fără îndoială însă că preferința cititorului pentru hulirea impulsivă a divinității de către Charles este susținută cel mai puternic de împrejurarea că între această atitudine a lui Charles și structura romanului lui Flaubert există o anume coincidență. Lumea pe care ne-o zugrăvește Flaubert este o lume într-adevăr demnă de ură. Întîmplările și personajele din *Doamna Bovary* par născute din închipuirea unui geniu rău și pervers. De aceea cititorul receptează protestul lui Charles împotriva lui Dumnezeu nu numai ca pe ceva ce decurge logic din situația psihică de moment a acestui erou al lui Flaubert, ci și ca pe o idee ce-și găsește într-un fel confirmarea în întreaga structură a romanului lui Flaubert. Cititorul receptează, deci, acest protest și ca pe un fel de rezumat filozofic, ca pe un fel de mesaj filozofic al lui Flaubert în *Doamna Bovary*.

Dar și invers. Structura romanului fiind adaptată gîndului hulitor al lui Charles, cititorul per-



Scanned with OKEN Scanner

cepe filozofia lui Bournisien nu numai ca pe o expresie a psihologiei acestuia, ci și ca pe o judecată filozofică falsă. Întocmai ca dezacordul acela dintre Don Quijote și Sancho Panza, și acest dezacord metafizic dintre Charles Bovary și preotul Bournisien reprezintă un instrument de adîncire și iluminare metafizică a structurii artistice. Flaubert pune față în față o reflecție filozofică adevărată și una falsă (se înțelege — din punctul său de vedere) potențînd astfel mesajul filozofic fundamental al operei sale. Scriitorul are, deci, posibilitatea de a converti un comentariu filozofic al unui personaj al său într-un fel de apreciere metafizică, adaptînd în așa fel întreaga structură a operei, încît să fie într-un fel consonantă cu acest comentariu filozofic.

Însă, așa cum am încercat să arăt în lucrarea mea despre conceptul de alibi în artă, protestul metafizic al lui Charles împotriva divinității nu este pînă la capăt convingător și justificat din punct de vedere psihologic. Acest protest este prea intelectual și prea complex pentru un medic de țară atît de primitiv și de mărginit cum este Charles Bovary în interpretarea creatorului său, Gustave Flaubert. Această neconcordanță dintre structura psihologică a lui Charles și cuvintele lui hulitoare am interpretat-o ca fiind semnul unei anumite intervenții tendențioase a lui Flaubert la nivelul comentariilor filozofice.

Dar această abatere a scriitorului de la continuitatea psihologică a figurii lui Charles este, ca să spunem așa, insesizabilă, cum este și o abatere asemănătoare în cazul personajului Don Quijote. Căci exclamația hulitoare a lui Charles are totuși o anumită justificare psihologică, ținînd — așa cum am spus — de starea lui psihologică de moment, provocată de moartea soției. În afară de aceasta, protestul lui Bovary împotriva lui Dumnezeu are și o



Scanned with OKEN Scanner

anumită frumusețe patetică în care se simte continuitatea stilistică inegalabilă a romanului lui Flaubert. Se vădește, astfel, încă o dată că scriitorul poate să exprime și în mod direct mesajul său filozofic printr-o deviere de la ceea ce este psihologic posibil, fără a lăsa impresia de neplauzibil, cu condiția ca în cadrul acestei devieri să păstreze o anumită logică psihologică și o anumită continuitate artistică.

Dar chiar dacă n-am lua în considerare această din urmă modalitate de exprimare a tendinței filozofice în structura artistică, rămîne incontestabil că o reflecție filozofică a unui erou literar poate fi ridicată, cu instrumente în totul convingătoare din punct de vedere psihologic și artistic, la nivelul unui mesaj metafizic. Grație acestui fapt, o reflecție locală, psihologic limitată și condiționată a unui erou literar își sparge într-un anumit sens această condiționare locală, psihologică, și cititorul o recepționează nu doar ca pe o judecată induvidială, ci și ca pe o judecată cu valoare mai generală, am spune metafizică.

Pornind de la tot ceea ce am spus despre natura și rolul tendinței în structura operei de artă, ar putea să pară — eventual — că arta, chiar și atunci cînd pretinde o maximă veridicitate psihologică și sociologică, nu este decît o amăgire bine ticluită. Căci, așa cum se face de mult, posibilul trebuie deosebit de verosimil. Eu m-am străduit să arăt că un scriitor, sau un artist în general, își exprimă tendința printr-o abatere indirectă sau directă de la anumite exigențe psihologice și sociologice. Cu toate acestea, noi receptăm opera lui ca și cum ar avea deplină veridicitate psihologică și artistică. Cu alte cuvinte, în anumite împrejurări noi deosebim anevoie posibilul de verosimil. S-ar zice, de aceea, că artistul uzează de momentul psihologic al structurii artistice numai pentru a da părtinirii sale o aparență de plauzibil.



Scanned with OKEN Scanner

Un asemenea punct de vedere, deși nu e lipsit de orice temei este totuși inacceptabil, îndeosebi în forma lui radicală. Într-o operă de artă rămîne totdeauna și ceva ce nu este reductibil la tendință ; ceva relativ autonom ; ceva ce scapă viziunii filozofice a autorului.

Momentul obiectiv nu este doar un mijloc de localizare și individualizare a unei tendințe, ci este, în anumite condiții, și un fel de corecție sau, poate, și mai bine, un fel de dezmințire a acestei tendințe ca atare. Probabil că ilustrarea cea mai convingătoare pentru o astfel de interpretare a momentului obiectiv o oferă structura artistică a romanului *Război și pace*.

Una din trăsăturile cele mai pronunțate ale filozofiei lui Tolstoi, așa cum este exprimată în roman, o constituie, fără îndoială, teoria iubirii „gratuite“ întru Domnul. Tolstoi caută să sugereze cititorului această teorie pe mai multe căi, dintre care voi menționa aici doar cîteva.

Purtătorii filozofiei „iubirii gratuite“ sînt eroi pentru care scriitorul, grație rolului lor în roman, precum și unor trăsături ce impun, a cîștigat dinainte favoarea cititorului. În al doilea rînd, Tolstoi înfățișează „dinăuntru“ cum se naște treptat această etică radicală în sufletele eroilor săi. Să mai adăugăm la aceasta și comentariile filozofice ale scriitorului, pline de respect și de aprobare pentru o asemenea etică, și va reieși cu evidență că Tolstoi a investit un efort considerabil pentru a adapta structura romanului la concepțiile sale moralizatoare.

În schimb, momentul psihologic al structurii artistice a romanului nu numai că nu este perfect adaptat acestor concepții, ci constituie, într-un anumit sens, o dezmințire a lor.

În eseul despre *Război și pace* am examinat, de pildă, între altele și substratul psihologic al atitudinii lui Pierre față de Platon Karataev. Am amin-



Scanned with OKEN Scanner

tît atunci doar în treacăt un detaliu ținînd de această atitudine, detaliu ce ar merita însă o analiză mai atentă și mult mai adîncită tocmai prin prisma rolului și locului momentului obiectiv în structura operei de artă. Mă refer la episodul în care Pierre pregetă să se așeze lîngă bolnavul Platon Karataev. Să ne amintim că Platon Karataev e bolnav și că Bezuhov știe că dată fiind atitudinea francezilor față de prizonierii ruși, lucrul acesta înseamnă moarte sigură, și mai știe că exprimarea compasiunii față de Karataev poate însemna ceva asemănător și pentru el însuși. „Karataev, cu mantaua pe el, ședea rezemat de trunchiul unui mesteacăn. Pe fața lui, pe lîngă expresia de bucurie și de duioșie pe care i-o văzuse acum o zi, cînd cu povestea suferințelor negustorului nevinovat, strălucea acum o expresie de calm solemn.

Karataev se uita la Pierre cu ochii lui buni și rotunzi, înecați de lacrimi și se vedea bine că îl chema : voia să-i spună ceva. Dar Pierre se temea să nu-l biruie înduioșarea. Se făcu deci că nu bagă de seamă cum se uită la el și se îndepărtă în grabă.

Cînd convoiul de prizonieri se urni iarăși din loc, Pierre se uită înapoi. Karataev încă stătea la marginea drumului, proptit de mesteacăn și doi francezi, aplecați asupră-i, tot vorbeau ceva între ei. Pierre nu se mai uită.“ (IV, 185).

Nu mai puțin mișcătoare este continuarea acestei descrieri tolstoiene: „Îndărăt, dinspre locul unde stătuse Karataev, răsună un foc de armă. Pierre auzi clar detunătura, dar chiar în clipa cînd o auzi își aminti că nu sfîrșise încă numărătoarea etapelor ce le mai rămăseseră pînă la Smolensk...“. (185)

După ce a descris cum un soldat se uită descumpănit la Pierre, Tolstoi continuă astfel analiza psihologică a eroului principal : „Pierre se uită la soldat și își aminti cum, cu trei zile înainte, tot sol-



Scanned with OKEN Scanner

datul acesta își arsese cămașa pe care și-o usca la foc și cum rîseseră ceilalți de dînsul.

Un scheunat de cîine se auzi în spatele lor, dinspre locul unde rămăsese Karataev. «La ce-o mai fi urlînd, prostul de el ?» se gîndi Pierre.

Cei doi, soldații care mergeau în rînd cu Pierre, nu-și întoarseră nici ei privirile către locul de unde se auzise împușcătura și apoi urletul cîinelui ; dar o expresie de asprime li se așternu pe chip" (IV, 186).

Această analiză psihologică a figurii lui Pierre este interesantă, înainte de toate, din punctul de vedere al confruntării momentului psihologic cu cel filozofic în romanul lui Tolstoi. Platon Karataev joacă un rol însemnat în formarea viziunii lui Pierre asupra lumii, viziune ce se bucură de deplina aprobare a scriitorului. Karataev este, dacă putem spune așa, una din pietrele unghiulare ale filozofiei eroului principal.

Însă sensul psihologic al comportării lui Pierre față de Karataev este în vădită contradicție cu etica și religia eroului principal, și astfel, și cu etica și religia scriitorului însuși. Motivele ce-l animă pe Pierre sînt în fapt foarte simple și prozaice. Tolstoi ni-l prezintă ca pe cineva absorbit înainte de toate de grija pentru propria-i existență. Pentru Pierre Bezuhov, de fapt, nu este important Platon Karataev, pentru el este important să supraviețuiască, să scape cumva din captivitatea franceză, și această năzuință, mai bine-zis acest instinct de conservare determină întreaga lui comportare.

De aceea, Pierre se apără de tot ce-i poate aminti de soarta lui Platon, de tot ce amintește fie și în mod indirect de posibilitatea ca, sub imboldul compasiunii, să-și pună în primejdie propria existență.

Ca orice mecanism primitiv de apărare, mecanismul de apărare al lui Pierre tinde să se mani-



Scanned with OKEN Scanner

feste pînă și acolo unde nu mai este oportun. Pierre se teme nu numai să se arate preocupat de Platon Karataev în fața soldaților francezi, ci se teme de tot ce are vreo legătură cu Platon. De aceea eroul lui Tolstoi nu îndrăznește nici să-și întoarcă privirile spre locul din care a răsunat împușcătura.

Mai mult, acest mecanism de apărare inadecvat îl silește pe Pierre Bezuhov să îndepărteze într-un fel de la sine pînă și gîndul la acea împușcătură. În clipa cînd francezii îl împușcă pe Karataev, Pierre Bezuhov își amintește că n-a terminat numărătoarea etapelor ce au rămas de parcurs pînă la Smolensk. Această amintire este de fapt un instrument al aceluiași mecanism inadecvat de apărare care este, la rîndul său, o unealtă în mîinile așa-numitei lupte pentru existență.

Aceeași funcție o are la Pierre și amintirea acelui soldat care și-a ars cămașa, iar un sens psihologic asemănător ascunde și acea scurtă reflecție despre cîinele care urla. Toate acestea nu sînt decît forme diferite ale efortului de a reprima un conținut psihic periculos și neplăcut.

Pe de altă parte, încă din timpul vieții sale de prizonier Pierre descoperă în Platon Karataev și în istorisirea lui preferată cu negustorul un tîlc misterios. După ce se întoarce din prizonierat, Pierre Bezuhov făurește din acest tîlc o întreagă filozofie. Tolstoi condiționează însă și aceste preocupări filozofice ale eroului său de un anumit contex psihologic. Interesul metafizic al lui Pierre pentru Karataev în timpul captivității nu este în primul rînd un interes practic pentru personalitatea concretă a lui Platon. Platon Karataev ca fenomen metafizic începe să joace rolul principal în viața lui Pierre abia mai tîrziu și în cu totul alte împrejurări psihologice. Abia cînd eroul principal al lui Tolstoi se cufundă în fericirea conjugală și materială, chipul lui Platon Karataev îi revine în minte nestînjenit



Scanned with OKEN Scanner

de vreun mecanism de apărare și astfel devine unul din pilonii filozofiei sale.

Avînd în vedere toate acestea, cititorul ar putea trage concluzia că Platon Karataev face obiectul preocupărilor etico-religioase ale lui Pierre în principal atunci cînd aceasta nu presupune nici un fel de spirit de sacrificiu, nici un fel de risc. Acolo unde trebuia manifestat față de Karataev ceva mai mult decît o admirație abstractă, intelectuală și gratuită, Pierre prefera să recurgă la acel mecanism de apărare ce constituie o unealtă a instinctului de autoconservare.

Cu alte cuvinte, Platon Karataev nu este pentru Pierre Bezuhov decît o pietricică viu colorată, atrăgătoare, în mozaicul său filozofic. Experiența lui Pierre cu Karataev nu constituie o temelie corespunzătoare pentru edificiul filozofic pe care îl înalță eroul lui Tolstoi. Atît în figura prințului Andrei, cît și în cea a lui Pierre Bezuhov, există un context psihologic care dezminte tendința moralizatoare a scriitorului.

E drept că Pierre este pentru cititor mai simpatic și mai atrăgător decît prințul Andrei Bolkonski. Sfios, retras, nepractic, intelectualizat, luminat din interior și, incontestabil, eroul principal al romanului, Pierre Bezuhov îl cîștigă lesne pe cititor de partea sa, iar prin aceasta, și de partea doctrinei sale.

Platon Karataev este, dimpotrivă, o apariție episodică, cum este, dealtminteri, și încercarea la care este supus Pierre în timpul captivității. Grație acestui fapt, Tolstoi izbutește să adapteze într-o anumită măsură structura romanului său la filozofia lui Pierre Bezuhov.

Acolo unde însă această filozofie contravine vădit anumitor exigențe psihologice, Tolstoi optează — într-un fel indirect — împotriva propriei sale filozofii. De aici se vede că și în structura figurii eroului principal al romanului lui Tolstoi există o



Scanned with OKEN Scanner

anume coliziune între filozofia scriitorului și momentul psihologic, obiectiv al operei de artă.

Exemplul lui Pierre Bezuhov descoperă existența acestei coliziuni și a acestei dezmințiri și la nivelul comentariilor autorului. Tolstoi nu se mulțumește să pună de acord „comportamentul" eroului său cu anumite exigențe psihologice. Drept ilustrare, iată cum scriitorul explică și generalizează teoretic acel mecanism psihic cu ajutorul căruia Pierre se apără de Platon Karataev și de alte neplăceri ale vieții sale de prizonier : „Abia acum înțelese Pierre toată forța vitală a omului și puterea salvatoare a deplasării atenției, funcție înnăscută în om și asemănătoare aceleia a supapei de siguranță de la mașinile cu aburi, care dă drumul aburilor de prisos de îndată ce presiunea lor depășește o limită anumită.

Nu vedea și nu auzea cum erau împușcați prizonierii rămași în urmă, deși mai bine de o sută dintre ei pieriseră în felul acesta. Nu se mai gîndea la Karataev, care slăbea pe zi ce trecea și care, de bună seamă, avea să se supună curînd aceleiași soarte. Încă și mai puțin se gîndea Pierre la el însuși. Cu cît situația lui devenea mai grea, cu cît viitorul îi apărea mai înfricoșător, cu atît îi treceau prin minte — în mod din ce în ce mai independent de situația în care se găsea — imagini, amintiri și gînduri liniștitoare și aducătoare de bucurie" (IV, 181).

Această supapă de siguranță care deviază atenția omului de la conținuturi psihice penibile la unele agreabile comandă și atitudinea lui Pierre față de Platon Karataev. Pentru a-și putea păstra echilibrul psihic în fața mustrărilor de conștiință și pentru a se asigura totodată împotriva primejdiei ce-l amenință din partea soldaților francezi, Pierre este nevoit să-și îndrepte atenția spre ceva mai îmbucurător și mai mîngîietor decît era acel țăran istovit, dinainte condamnat la moarte.



Scanned with OKEN Scanner

Același lucru este valabil despre refularea de către Pierre a altor vicisitudini cu care se confruntă în captivitatea franceză, precum și despre reprimarea reprezentării lucide asupra situației în care se afla el însuși. Aceasta este, deci, logica psihologică de care se călăuzește Tolstoi plămădind chipul eroului său principal. Tocmai de această logică psihologică scriitorul era, după cum vedem, pe deplin conștient, ba a și formulat-o în unele din comentariile sale.

Dar între aceste formulări teoretice cu caracter psihologic și comentariile filozofice cu caracter etic ale lui Tolstoi există o anumită coliziune. Aceste comentarii psihologice constituie un fel de dezmințire a formulărilor cu intenție etică și religioasă ale lui Tolstoi. Dacă tragem pînă la capăt consecințele ce decurg din remarca lui Tolstoi privitoare la structura psihică a omului reglată după principiul supapei de siguranță, vom avea o viziune asupra naturii umane ce contrazice tendința religioasă și etică a romanului *Război și pace*.

Aceasta, firește, nu înseamnă că scriitorul nu a asigurat la nivel filozofic o anumită contrapondere comentariilor sale psihologice. În primul rînd, Tolstoi nu duce aceste comentarii pînă la ultima lor consecință filozofică. El formulează judecățile finale cele mai generale numai în spiritul unei filozofii moralizatoare ce contrazice observațiile lui psihologice. În felul acesta el dă o anume precădere acelor comentarii filozofice care corespund tendinței lui. Comentariile psihologice ale romanului rămîn la nivelul unor judecăți parțiale fără o generalizare filozofică corespunzătoare.

Pe lîngă aceasta, cele mai generale sentințe filozofice cu caracter etic și religios se concentrează în jurul figurii lui Pierre Bezuhov, în așa fel, încît cititorul transferă simpatia sa pentru eroul principal și asupra sentințelor înseși.



Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, însă, rămîne un fapt că la nivelul comentariilor lui Tolstoi se poate detecta aceeași discrepanță dintre momentul obiectiv și tendință, ce caracterizează și celelalte straturi ale structurii artistice a romanului *Război și pace*.

Există însă și alte aspecte ale relației dintre momentul obiectiv și tendința artistului. Uneori momentul psihologic este înainte de toate un instrument de localizare și individualizare a tendinței artistului, și abia în rîndul al doilea, o dezmințire a ei. În astfel de cazuri, dezmințirea constă mai curînd în ceea ce artistul, prin alegerea sa, a omis — dacă se poate spune așa — decît în ceea ce pe plan psihologic a inclus în opera sa.

Acolo unde contextul psihologic în primul rînd localizează și individualizează tendința filozofică a unui autor, se poate vorbi de un grad mai înalt de adecvare între tendință și momentul obiectiv în structura operei artistice. Și invers, acolo unde contextul psihologic apare în primul rînd ca o modalitate *sui generis* de dezmințire a tendinței autorului însuși, acest grad de adecvare va fi, desigur, mai mic.

Pornind de aici, s-ar putea crea, eventual, impresia că gradul de adecvare între tendință și momentul obiectiv al operei de artă depinde de o iscusință specifică a artistului însuși. Deși există, neîndoielnic, și o asemenea iscusință, eu sînt de părere că gradul acestei adecvări depinde în primul rînd de un alt factor. Tendința poate fi de așa natură încît să faciliteze sau să îngreuieze adecvarea de care vorbim. De exemplu, tendința lui Flaubert și a lui Buñuel de a formula aprecieri pesimiste despre natura umană poate fi, comparativ, mai ușor pusă de acord cu ceea ce este psihologic posibil decît, să zicem, doctrina tolstoiană a iubirii „întru Domnul".



Scanned with OKEN Scanner

Momentul psihologic al operei de artă este, de asemenea, mai ușor de acomodat la o tendință de factură pesimistă în cazul abaterii directe și parțiale de la ceea ce este psihologic posibil. În ale sale *Însemnări din subterană* Dostoevski procedează la o asemenea acomodare, iar aceasta, cum am văzut, nu dăunează veridicității psihologice a romanului său.

Desigur, și o tendință de orientare optimistă poate fi exprimată prin metoda devierii relative, directe sau indirecte, de la aceea ce este posibil din punct de vedere psihologic. Tendința lui Tolstoi din *Război și pace* are, de pildă, și un aspect optimist. Sfîrșitul romanului îl găsește pe eroul principal, Pierre Bezuhov, viu și nevătămat, bucurîndu-se de un fel de fericire conjugală.

Fericirea lui Pierre Bezuhov are, ce-i drept, și anumite alte condiționări psihologice. Din roman aflăm, bunăoară, că fericitul Pierre Bezuhov nu îndrăznea nici să zîmbească unei alte femei, de teama geloasei sale soții. De aceea, în eseul meu despre *Război și pace* am folosit pentru o asemenea fericire expresia de „fericire iepurească" — expresie, desigur, exagerată, dar în parte totuși îndreptățită.

În *Război și pace* autorul a fost, deci, stînjenit uneori mai mult, alteori mai puțin, de năzuința sa de a se conforma posibilului psihologic. Așadar, dacă momentul obiectiv va fi în principal un instrument de localizare și individualizare a mesajului filozofic al artistului sau va fi în primul rînd un instrument de dezmințire a acestui mesaj, aceasta depinde înainte de toate de natura tendinței artistului — faptul că tendința este de tip pesimist sau de tip optimist, neavînd în această privință un rol decisiv. Se impune, desigur, să avem în vedere și că pesimismul, respectiv optimismul care inspiră tendințele artistice corespunzătoare trebuie să fie un pesimism, respectiv optimism de un tip determinat, pentru a se putea acomoda cu structura operei de artă. Altfel spus,



Scanned with OKEN Scanner

nu orice tendință pesimistă, respectiv optimistă poate fi integrată în structura unei creații artistice fără a dăuna plauzibilității artistice și psihologice.

Arta, firește, este altceva decît reportajul. Tolstoi nu a scris *Război și pace* așa cum ar fi făcut-o un reporter. Dar atunci, de ce a plămădit Tolstoi chipurile eroilor săi după principiul posibilului psihologic chiar și acolo unde acesta era în detrimentul tendinței lui ?

De bună seamă că aci, joacă un rol considerabil năzuința artistului de a-și orienta fantezia creatoare tocmai în direcția unei creații artistice, cum s-ar spune, „adevărate" ; dar este o mare problemă dacă această năzuință ar putea să capete o expresie adecvată în situația cînd artistul ar avea tot timpul în fața ochilor consecințele filozofice, deduse pe o cale perfect rațională și conștientă, ale acestui mod de a crea. În realitate, faptul că momentul obiectiv este, într-o anumită măsură, adaptabil la tendințele autorului, îi permite acestuia să accepte pe plan artistic și ceea ce altminteri sub aspect filozofic nu i-ar conveni.

Apoi, și faptul însuși că personajele artistice se prezintă într-o formă individualizată, și nu în chip de concluzii filozofice, contribuie la orientarea scriitorului în direcția plăsmuirii unor asemenea structuri artistice, al căror echivalent filozofic nu concordă cu propriile lui concepții.

Dar alături de acești factori binecunoscuți și lesne sesizabili, care contribuie la o mai ușoară și completă orientare a scriitorului în construirea unor personaje și situații psihologic posibile, mai există încă un factor ce acționează în același sens. Pentru desemnarea acestui factor am recurs la expresia „sancțiune logică".

Această expresie nu este cel mai fericit aleasă. Poate că ar fi mai potrivit să spunem sancțiune „filozofică" sau — și mai bine —, „etică". Unele



Scanned with OKEN Scanner

exemple apte să o ilustreze se găsesc în lucrarea mea despre romanul lui Tolstoi *Război și pace*, dar în această lucrare nu figurează un alt exemplu — tot din romanul lui Tolstoi — care este, după părerea mea, cel mai elocvent și convingător.

Vorbind în romanul său despre motivele acțiunilor umane, Tolstoi spune că în ele adesea joacă un rol decisiv interesul personal. Firește, aceasta nu este o mare descoperire, dar este semnificativ faptul că Tolstoi își permite o asemenea constatare, ce nu concordă deplin cu concepțiile lui moralizatoare.

Dar din această idee sceptică a sa despre natura umană, Tolstoi nu trage concluzii ce ar duce la o viziune, să zicem, nihilistă asupra condiției umane. Dimpotrivă, el se străduiește să arate că oamenii, tocmai urmîndu-și interesele personale, realizează, nebănuind măcar lucrul acesta, un misterios țel superior. Pe de altă parte, oamenii care tind spre anumite interese generale nu realizează niciodată — după părerea lui Tolstoi — ceva pozitiv sau constructiv.

Interpretarea dată de Tolstoi rolului intereselor personale în acțiunile umane reprezintă de fapt o sancțiune etică *sui generis*. O astfel de interpretare înlesnește fixarea imaginii anumitor mecanisme reale, psihice din structura momentului obiectiv al operei de artă. Pentru a se putea recunoaște forța unei tendințe care este de obicei socotită inferioară și demnă de dispreț, este necesar ca această tendință să fie prezentată ca fiind într-un fel constructivă, dacă nu prin ea însăși, atunci măcar prin consecințele ei.

Acest mecanism de apărare a contribuit, cu siguranță, ca Tolstoi să orienteze procedeul său de plămădire a personajelor și situațiilor în funcție de ceea ce este psihologic posibil. De ce eroii săi n-ar fi puși în mișcare de interese personale, de vreme ce



Scanned with OKEN Scanner

acestea, pe căi misterioase, duc la realizarea unui „țel superior“ ?

Trebuie avut în vedere că sancțiunea etică despre care vorbim poate fi exprimată și în comentariile filozofice ale scriitorului. În felul acesta, scriitorul neutralizează și pe plan teoretic, în fața sa și a cititorului, acțiunea „destructivă“ a momentului obiectiv al operei de artă.

Nu sînt rare cazurile în care artistul este solicitat de două tendințe diferite. Una din ele este de obicei nihilistă, iar cealaltă de obicei „pozitivă“ și „constructivă“. Problema divergenței între două tendințe de tip contrar poate fi rezolvată de către autor și adaptînd, întrucîtva, structura operei la ambele tendințe.

*Însemnări din subterană* constituie mărturia unui asemenea efort de adaptare a operei de artă la două tendințe opuse. Dostoevski a realizat această adaptare în structura romanului său prin aceea că ea corespunde concepțiilor nihiliste ale eroului principal, în timp ce îndreptățirea acestor concepții este susținută în cadrul polemicii cu teoreticienii „egoismului rațional“.

Îndreptînd ascuțișul critic al filozofiei eroului său principal împotriva teoriei „egoismului rațional“, Dostoevski ia în derîdere viziunea asupra naturii umane împărtășită de adversarii săi ideologici și, în același timp, dă expresie nihilismului său refulat. Eroul lui Dostoevski, atacînd etica discipolilor lui Bentham și Mill, atacă în același timp și orice viziune „constructivă“, optimistă despre posibilitățile rațiunii umane. Astfel, autorul *Însemnărilor* încearcă să adapteze paralel structura romanului său la două tendințe diferite, ba chiar diametral opuse.

Ceva asemănător se poate spune și despre *Don Quijote* de Cervantes. Obiectul interesului literar al lui Cervantes — romanele cavalerești — este ținta atît a unei critici nihiliste, cît și a uneia „pe-



Scanned with OKEN Scanner

dagogice". Cervantes s-a străduit ca opera sa să acopere ambele direcții. Fericita alegere a modalității comice în conceperea eroului principal i-a permis lui Cervantes să prevină eventuala acuzație că Don Quijote suferă din pricina nobleței sale sufletești. Eroul lui Cervantes este de fapt un suflet nobil într-un fel țicnit. El pătimește nu atît din pricina atașamentului fără măsură față de o idee nobilă, cît din pricina preocupării obsedante pentru cărțile cavalerești. Cu aceasta, scriitorul își asigură acoperirea față de critica moralizatoare a epocii sale, iar după toate aparențele, și față de propria sa tendință moralizatoare.

Cervantes s-a străduit, de asemenea, ca și prin comentarii moralizatoare corespunzătoare să satisfacă exigențele unei critici pedagogice. Aceste comentarii sînt făcute fie de el însuși, fie de aceia dintre eroii săi care — cum este cazul canonicului — au o aureolă de luciditate și de judecată sănătoasă. Pe cînd apărătorul romanelor cavalerești este țicnitul Cavaler al Tristei Figuri, dinainte osîndit să fie înfrînt în polemica cu oponenții săi lucizi.

Dar ascuțișul criticii lui Cervantes se îndreaptă în același timp și împotriva anumitor iluzii etice și religioase. Cervantes își manifestă tendința nihilistă cel mai frecvent pe o cale indirectă, sugerînd cititorului o asemenea imagine a realității care acestuia nu se poate să nu-i apară urîtă.

În felul acesta Cervantes izbutește să satisfacă pînă la un punct și o tendință filozofică de tip pedagogic, și una nihilistă. *Don Quijote* reprezintă în același timp o critică a unei rătăciri, întruchipate în superficiala literatură cavalerească, plină de amăgiri, și o critică nihilistă a posibilităților de înfăptuire a anumitor principii etice.

Un exemplu interesant de adaptare a structurii artistice la tendințe diferite îl oferă și *Viridiana* lui Buñuel.



Scanned with OKEN Scanner

Cu aceleași premise nihiliste și cu aceeași veridicitate psihologică se putea concepe și o dramă buñueliană care să aibă drept actor principal o eroină cu o ideologie social-utopică. Așadar, împrejurarea că Buñuel a socotit necesar să dea expresie ideii sale nihiliste prin figura unei fete a cărei etică naivă are, sau cel puțin a avut la început, o pronunțată tentă religioasă, dovedește un anumit efort de a adapta structura *Viridianei* și unei tendințe de tip „constructiv".

Pentru a-și exprima tendința antireligioasă, Buñuel uzează și de unele din mijloacele de exprimare „organică" a pozițiilor filozofice, de felul celor despre care am vorbit mai sus. Astfel, de pildă, călugărița care se opune Viridianei constituie o apariție episodică și ca atare nu poate cîștiga un atașament mai profund din partea spectatorilor. Pe lîngă aceasta, în momentul acestei opuneri, eroina principală își are asigurat și ascendentul moral, un motiv în plus pentru cititor de a fi de partea ei.

Și cea de a doua mare deziluzie a Viridianei — aceea cu cerșetorii — are un dublu sens filozofic. Tendința de a rezolva anumite probleme sociale prin împărțire de pomeni poate fi pusă în legătură cu anumite aspecte ale moralei ecleziastice. De aceea Buñuel, alegînd ca obiect al criticii sale nihiliste tocmai acest aspect al eticii religioase, dă curs în același timp și unei tendințe „destructive" și uneia „constructive".

Într-o asemenea dublă intenție sînt concepute și toate figurile antipatice ale celorlalți eroi, altminteri bine conturați din punct de vedere social, ai *Viridianei*. Filmul lui Buñuel constituie un fel de pandant al *Însemnărilor din subterană*. Întocmai cum Dostoevski își alege ca țintă a atacului său filozofia „egoismului rațional", pentru ca pe această cale să discrediteze orice credință în caracterul rațional și constructiv al naturii umane, tot așa Buñuel vi-

zează biserica catolică și morala religioasă, pentru ca pe această cale să nege substanța etică în genere a naturii umane.

Un exemplu cu totul specific de acomodare a structurii artistice la tendințe diferite ale autorului îl oferă *Doamna Bovary*. În principiu se poate ca un artist să exprime o idee nihilistă cu mai puțină grijă pentru ceea ce este posibil din punct de vedere psihologic și sociologic, și totuși opera sa de artă să lase impresia de verosimil. Așa se întîmplă, să zicem, în *Însemnări din subterană*. Flaubert, în schimb, a ținut să exprime o tendință „destructivă" respectînd cît mai mult cu putință anumite exigențe psihologice și sociologice. El și-a îngăduit îndepărtări de la aceste exigențe în principal acolo unde respectarea lor l-ar fi dus la o dezmințire manifestă a tendinței sale nihiliste.

Dar atunci, ce l-a îndemnat pe Flaubert să țină seamă în așa măsură de momentul obiectiv în structura romanului său ? Evident, năzuința de a fi „obiectiv". În acest sens *Doamna Bovary* este o operă străbătută de două tendințe diferite. Anumite aspecte ale structurii acestei cărți sînt consonante cu tendința lui Flaubert spre obiectivitate, în timp ce altele corespund tendinței sale spre o părtinire „destructivă" *sui generis*.

În eseul meu despre conceptul de alibi în cultură am încercat să fac o anumită clasificare a cazurilor în care într-o operă de artă se exprimă tendințe diferite, clasificare pe care aici aș dori să o completez și să o corectez întrucîtva.

Tendințele diferite despre care este vorba pot, înainte de toate, să fie la niveluri filozofice diferite. Critica bisericii catolice făcute de Buñuel și tendința lui Flaubert spre obiectivitate sînt, ca amploare, mai înguste decît tendințele lor nihiliste.

Uneori anvergura filozofică a celor două tendințe este aproape egală, ca în *Însemnări din sub-*



Scanned with OKEN Scanner

*terană*, după cum alteori există între ele o mare diferență. Pe exemplul tabloului lui Bosch *Ispitirea sfîntului Anton* am examinat relația dintre o tendință constructivă destul de închegată filozofic, și o tendință situată la nivelul unei simple înclinații exprimate spontan.

În eseul despre conceptul de alibi am insistat să arăt că structura artistică este, de regulă, adaptată unei singure tendințe. Cea de-a doua tendință constituie un fel de acoperire pentru tendința fundamentală, dominantă, ce străbate opera de artă. Adevărata tendință de obicei nu corespunde unor exigențe sociale sau morale pe care artistul însuși le acceptă mai mult sau mai puțin sau, în orice caz, pregetă să le nesocotească. Dostoevski, Cervantes, Flaubert, Buñuel și Bosch n-au socotit cu cale să recunoască și să îmbrățișeze public adevăratele lor tendințe. Dimpotrivă, toți au pledat pe față, într-un fel sau în altul, pentru cealaltă tendință, care le-a servit drept acoperire. Dostoevski nu-și ascundea antipatia față de adepții doctrinei egoismului rațional. Cervantes nu-și ascundea preocupările moralizator-religioase, Buñuel — atitudinea critică față de biserica catolică, Flaubert — admirația față de obiectivism, iar Bosch lua parte la reprezentarea misterelor medievale. Așadar, tendința aparentă este mărturisită public, iar cea reală este ținută ascunsă.

Aceasta, firește, nu înseamnă că totdeauna și în orice operă de artă găsim un gînd „fățiș" al artistului și unul „secret", ci înseamnă doar că între tendințele duble prezente în structura artistică există de obicei o relație de alibi. Tendința fățișă constituie un fel de alibi pentru cea secretă.

Dar, tendințelor de suprafață ale lui Dostoevski, Buñuel și Flaubert le corespunde, de regulă, și o trăsătură reală a structurii artistice. Operele de artă sînt totuși, într-un anumit fel, adaptate și tendinței



Scanned with OKEN Scanner

lor fățișe — celei care joacă rolul de alibi. Ca atare, alibiul artistului nu este cu totul fals.

Raportul dintre tendințele opuse s-ar putea formula recurgînd la o comparație geometrică nu în totul adecvată. Tendința reală și cea aparentă merg paralel, dar numai pînă la un punct. Poate că ar fi mai bine să numim „dominantă" tendința care stă la baza operei de artă, iar tendința folosită ca alibi să o numim, eventual, „secundară".

În orice caz, un lucru este cert : o operă de artă nu se poate adapta în egală măsură la două tendințe opuse. Maximul pe care-l poate realiza un artist este ca opera lui să fie parțial adaptată cerințelor fiecăreia din cele două tendințe opuse, una din ele fiind însă totdeauna dominantă.

Momentul obiectiv al produsului artistic, întrucît constituie o individualizare și localizare, și îndeosebi cînd constituie o dezmințire a comentariului filozofic al autorului însuși și al eroilor săi, poate fi util și anumitor altor analize, specific antropologice. Scriitorii vorbesc uneori în cărțile lor despre lucruri asupra cărora mulți antropologi păstrează tăcere. Spunînd aceasta, mă gîndesc în primul rînd la problema adevărului unor aprecieri și concluzii antropologice.

Firește, există și așa-numite confesiuni filozofice sau autobiografii filozofice. Dar, riguros vorbind, ele nu contribuie totuși cu ceva esențial la înțelegerea genezei anumitor aprecieri antropologice greșite. De vreme ce un gînditor nu găsește cu cale să se „spovedească" în cuprinsul unei cărți pe care a destinat-o discutării unor probleme antropologice, el califică implicit această materie „intimă" ca nedemnă de antropologie.

Este oare în stare un antropolog să sesizeze erorile sale de origine psihologică, adică acele erori care provin din unele înclinații ale lui ? La această întrebare mulți gînditori răspund, direct sau indi-



Scanned with OKEN Scanner

rect, că un antropolog este în stare de acest lucru și că erorile lui sînt numai, sau în primul rînd, rezultatul unor limite intelectuale și de formație științifică. Dar chiar admițînd că gînditorii care abordează anumite probleme antropologice relativ simple izbutesc întotdeauna să se situeze deasupra posibililor amăgiri de origine psihologică, nu se poate ca ei să nu fie cel puțin expuși la astfel de ispite. Căci chiar dacă vor fi existînd oameni fără păcate, de ispită nu e scutit nimeni.

Astfel de ispite însă nu numai că nu fac obiectul tratatelor filozofice, dar nu fac nici obiectul confesiunilor filozofice. Ar fi greu de găsit un gînditor care, ocupîndu-se de anumite probleme antropologice, să fi descris o asemenea situație psihologică, în care anumite soluții antropologice l-au atras în primul rînd pentru că, să zicem, erau consonante cu o înclinație a sa. Se pare că și despre ispitele trecătoare de acest gen autorii de confesiuni antropologice preferă să nu vorbească. Antropologii își vor mărturisi, eventual, slăbiciunile lor pe plan moral ; mai mult chiar, ei ne vor istorisi cum au fost ispitiți să comită o faptă imorală, ne vor și descrie această faptă, dar nici unul din ei nu ne va spune dacă și în ce mod a putut ceda vreodată dorinței de a îmbrățișa o concepție filozofică în primul rînd pentru că ea corespundea unei anumite tendințe, unei anumite înclinații izvorîte din sfera intereselor și pasiunilor.

Aceasta ne atrage atenția asupra existenței unei anumite interdicții sau, cum ar spune psihanaliștii, a unei cenzuri asupra laturii antropologice a genezei unei concepții filozofice. Cu siguranță că ea își are rădăcinile, între altele, și într-o nevoie specifică de raționalizare. Adevărul este prețuit mai mult decît eroarea, și de aceea este firesc că mulți antropologi tind să-și înfrumusețeze în acest sens demersul filozofic.



Scanned with OKEN Scanner

Numai că nici gînditorii care contestă orice autonomie a procesului cognitiv în domeniul antropologiei, văzînd în el un simplu instrument al anumitor înclinații, nu ne descriu în ce fel concepțiile lor sînt un instrument al psihologiei. Iar în măsura în care vreunul din acești gînditori recunoaște că vederile lui nu sînt decît expresia constituției lui psihice, el o face de obicei într-un mod abstract și principial, și dînd de înțeles că și la toți ceilalți oameni lucrurile se petrec așa.

Pe de altă parte, această problemă, ca și oricare alta, poate fi rezolvată și într-un mod eclectic. Se poate porni de la premisa că și în geneza unei idei antropologice greșite se luptă adevărul cu iluzia : dorința de a spune ceva ce nu se reduce la înclinațiile și interesele antropologului însuși și dorința de a reduce totul tocmai la acești doi factori psihologici. Dar atunci se pune din nou întrebarea, de ce în confesiunile filozofice nu se vorbește despre această luptă dintre tendința spre adevăr și tendința spre iluzie? Dacă se întîmplă așa din pricină că iluzia e mai puternică, este atunci puterea ei și pe plan psihologic atît de mare încît adevărul nu poate sălășlui decît undeva în subconștient ?

Totul se reduce, așadar, la următoarea întrebare : sînt totuși antropologii într-un fel conștienți de caracterul iluzoriu al ideilor pe care le susțin, indiferent de eventuala supremație pe care ar avea-o în ei nevoia de iluzie ?

Cum vom afla atunci ce se petrece de fapt în procesul genezei unei aprecieri antropologice eronate ?

Marele handicap al autorilor de confesiuni filozofice ține de faptul că nu au distanța necesară față de lucrurile despre care de obicei se tace. O asemenea distanță există însă în unele opere de artă. Artistul realizează această distanță cu mijloace de felul celor pe care le-am descris atunci cînd am vorbit



Scanned with OKEN Scanner

despre momentul obiectiv al structurii artistice ca despre o dezmințire a concepției despre lume a autorului. Individualizîndu-și eroii și localizîndu-i, scriitorul poate astfel, la nivelul psihologiei, să spună mai ușor ceea ce n-ar spune la nivelul mesajului filozofic. Pe de altă parte, adaptînd structura artistică la tendința care-i este cea mai apropiată, artistul devine prin aceasta mai deschis pentru comunicarea unor amănunte altminteri ascunse ale procesului de formare a judecății antropologice eronate.

Arta permite scriitorului să realizeze distanța necesară față de sine însuși, adică față de propria sa cenzură, și grație faptului că opera de artă îl angajează cu mult mai puțin decît confesiunea filozofică. Dacă un artist care este în același timp și gînditor comunică din întîmplare în structura operei sale de artă ceva ce altminteri, după propria lui apreciere, ar fi compromițător pentru el într-un tratat de antropologie, atunci el are față de alții, și față de sine, alibiul necesar. Căci un scriitor, firește, nu poate fi condamnat pentru tot ceea ce personajele lui poartă în ele. Opera de artă fiind și o creație relativ obiectivă și relativ independentă de creatorul ei, el poate oricînd să facă apel la acest fapt în cazul cînd cenzura din el însuși sau una din afară i-ar reproșa, să zicem, că arta sa are ceva destructiv.

Luînd în considerare toate acestea, se poate admite într-adevăr posibilitatea ca un scriitor, prezentînd geneza unor judecăți antropologice greșite ale eroilor săi, să ne spună ceva ce în calitate de gînditor nu ne-ar spune, ba chiar și ceva ce gînditorii de obicei nu doresc să ne spună. În acest sens, *Război și pace* de Tolstoi — la care mă refer aici atît de des — constituie, între altele, și o sursă prețioasă pentru înțelegerea procesului, de obicei ascuns, al nașterii ideilor antropologice eronate.

Ceea ce se impune atenției din capul locului este faptul că între contextul psihologic al eroilor lui



Scanned with OKEN Scanner

Tolstoi și aprecierile lor filozofice există o legătură simpomatică. Eroii cu disponibilități metafizice ai acestui roman își schimbă aprecierile filozofice după cum se schimbă contextul psihologic în care ei emit aceste aprecieri.

Faptul acesta este cu atît mai interesant cu cît Tolstoi, ca gînditor, deseori aprobă aceste aprecieri și nu este dispus să pună enunțurile filozofice în dependență față de anumite stări psihice. Nu este oare acesta un semn că Tolstoi se inspira dintr-o experiență despre care ca gînditor nu dorea sau, și mai probabil, nu putea să vorbească ? La această întrebare am încercat să dau un anumit răspuns în lucrarea mea consacrată problemei antropologice în romanul *Război și pace,* dar acest răspuns mi se pare acaum insuficient și incomplet.

Judecînd după interpretarea pe care am dat-o raportului dintre contextul psihologic al eroilor literari tolstoieni cu disponibilități metafizice și comentariile lor filozofice, s-ar putea eventual crea impresia că filozofia actorilor principali ai romanului *Război și pace* este un simplu instrument al psihologiei. Ca să folosesc o cunoscută comparație a lui Lenin care se referă la anumite aspecte generale ale problemei cunoașterii, eroii cu preocupări metafizice ai romanului *Război și pace* își clădesc totdeauna filozofia pe o anumită „părticică a solului real" ; numai că solul acesta real este „hipertrofiat" și „exagerat", ceea ce duce, într-un fel, la „deformarea" adevărului.

În filozofia eroilor meditativi ai lui Tolstoi această „deformare" se produce în principal în două direcții. Eroii lui Tolstoi pornesc adesea de la cîte un adevăr relativ, pe care-l deformează apoi prin exagerare, dîndu-i astfel semnificații pe care nu le are. Astfel prințul Andrei hipertrofiază un adevăr relativ privitor la sacrificarea intereselor proprii în favoarea celor ale semenilor noștri, făcînd din el un



Scanned with OKEN Scanner

adevăr absolut de origine divină. Tot așa hipertrofiază Pierre Bezuhov acea combinație complexă și specifică de trăsături felurite întruchipată în figura lui Platon Karataev, pînă la viziunea unei divinități, mai mari și mai puternice decît Dumnezeul în care cred masonii.

O altă metodă de hipertrofiere a unor adevăruri relative își găsește cel mai frecvent expresia în stările de spirit pesimiste ale eroilor lui Tolstoi. Ei iau atunci cîte ceva ce ține de domeniul evidenței — să zicem, faptul că omul este muritor — și apoi pe această bază dezvoltă concluzia că această evidență este de fapt singurul adevăr despre destinul omului în această lume. Esența acestei metode de hipertrofiere a adevărului rezidă în aceea că un adevăr este mai întîi izolat și în mod unilateral, iar apoi accentuat pînă la exacerbare și extins la toate cazurile posibile fără excepție.

Sare imediat în ochi o anumită analogie între aceste două modalități de „deformare“ a adevărului și cele două modalități de manifestare a tendinței artistice despre care a fost vorba la începutul studiului de față. Artistul poate să adapteze tendinței sale ceea ce este psihologic posibil, prin exagerarea fie directă, fie indirectă a ceva ce este posibil din punct de vedere psihologic. Exagerarea directă, care corespunde întrucîtva acelei prime metode de deformare a adevărului în reflecțiile eroilor lui Tolstoi, se întîlnește în *Însemnări din subterană*. Un exemplu de exagerare indirectă am întîlnit în *Doamna Bovary*. Izolînd și cumulînd în mod unilateral efecte psihologic posibile, Flaubert procedează, într-un anumit sens, analog celei de-a doua modalități de hipertrofiere a adevărului pe care o întîlnim în romanul lui Tolstoi.

Această analogie poate fi trasată și într-o altă direcție. Vederile eroilor lui Tolstoi au o anumită plauzibilitate care nu este numai rezultatul stră-



Scanned with OKEN Scanner

duinței scriitorului de a adapta acestor vederi structura romanului. Așa cum într-o operă de artă al cărei autor vrea să ne ofere iluzia realității psihologice trebuie deosebit posibilul de verosimil, tot așa în examinarea structurii psihologice corespunzătoare a aprecierilor antropologice eronate trebuie să deosebim verosimilul de adevărat.

Putem merge și mai departe în exploatarea acestei analogii. Filozofia eroilor lui Tolstoi cu înclinații metafizice constituie un efort specific de a adapta un adevăr la o tendință în vederea producerii unui efect de plauzibilitate. Tendința constituie forța dominantă în formarea viziunilor prințului Andrei Bolkonski sau ale lui Pierre Bezuhov. Adevărul se suprapune cu tendința numai întrucît este nevoie de producerea efectului de plauzibilitate amintit.

În consecință, analiza momentului obiectiv al romanului lui Tolstoi din perspectivă antropologică ne sugerează aproximativ următoarea imagine a procesului cognitiv prin care se ajunge la aprecieri antropologice greșite : aceste aprecieri nu sînt un simplu instrument al unei stări psihologice, respectiv al unei tendințe, ci sînt rezultatul unui anumit compromis dintre adevăr și iluzie, compromis în care precumpănește iluzia, respectiv tendința.

O problemă, însă, rămîne mai departe deschisă. Anume, că iluzia se explică deseori prin nevoi practice, dar că și adevărul reprezintă într-un anumit sens o nevoie practică. El este deopotrivă necesar pentru rezolvarea cu succes a problemelor practice. Omul însă nefiind o ființă perfectă, aceste două nevoi — nevoia de iluzie și nevoia de adevăr — vin adesea în conflict. Conflictul acesta se poate manifesta și la un nivel specific antropologic, lucru pe care-l ilustrează, dealatminteri, și odiseea metafizică a eroilor lui Tolstoi. Adaptarea adevărului la o tendință, pe care a descris-o Tolstoi, este



Scanned with OKEN Scanner

o mărturie a luptei dintre nevoia de adevăr și nevoia de iluzie pe un plan antropologic. Și tocmai aci se ascunde problema poate cea mai importantă privind geneza aprecierilor antropologice eronate, problema înfățișării pe care o are lupta dintre adevăr și iluzie în cadrele ei concrete, psihologice.

Exemplul eroilor lui Tolstoi ne arată că acolo unde nevoia de iluzie este mai puternică, adevărul constituie un fel de factor stînjenitor care se cere înlăturat pentru a se putea păstra integritatea personalității. Însă mecanismul de apărare care ajută la menținerea acestei integrități este numai relativ eficace. Acest mecanism nu poate, pare-se, să înăbușe cu totul nevoia de adevăr — altfel adevărul nu ar fi prezent în filozofia eroilor lui Tolstoi nici măcar în forma lui exagerată, „deformată".

Antropologii își scriu cărțile ca și cum ar fi absolut convinși de adevărul absolut al aserțiunilor pe care le fac, ca și cum în ei înșiși nu ar mai exista nimic care să-i facă nemulțumiți de „părticica" lor de adevăr hipertrofiată.

Ar trebui știut, deci, dacă dorința de cunoaștere poate fi satisfăcută de un adevăr parțial, de ceva ce doar seamănă cu adevărul. Este mecanismul de autoapărare suficient de puternic pentru a reprima cu totul năzuința spre cunoaștere, adică pentru a o reprima în așa măsură încît filozoful să creadă în mod irevocabil în construcția sa antropologică ?

În *Război și pace* Tolstoi descrie, cu o rară pătrundere, lupta dintre adevăr și iluzie în sufletul eroului principal, Pierre Bezuhov. Și tocmai în aceste descrieri ale sale se poate găsi, pare-mi-se, ceva despre care antropologii deseori evită să vorbească deschis.

Pierre, de pildă, șovăie o vreme între dorința de a se însura cu frumoasa Hélène și ceea ce a auzit și gîndit despre ea. Eroul lui Tolstoi ezită, așadar, între adevăr și dorință, între nevoia de adevăr și ne-



Scanned with OKEN Scanner

voia de iluzie. Și iată cum sînt zugrăvite în roman această șovăială a lui, acest conflict dintre adevăr și iluzie : „Și chiar în timp ce judeca așa (pînă și gîndurile acestea îi rămăseseră neisprăvite), se surprinse surîzînd și-și dădu seama că alt șir de gînduri plutea peste cele dintîi că el, în același moment în care se gîndea cît de neînsemnată este, amesteca în gîndul acesta vise despre cum îi va fi ea soție, cum îl va iubi, cum va ști să devină cu totul altfel și cum tot ceea ce gîndise și auzise despre ea putea fi neadevărat“ (vol. I, p. 288).

Pentru a înlesni înțelegerea dorinței lui Pierre de a se însura cu Hélène, Tolstoi s-a străduit să o explice cu ajutorul unor contexte psihologice corespunzătoare. Stîngaci timid, neatrăgător și de aceea nesigur și nepriceput în raporturile sale cu femeile, eroul lui Tolstoi trebuie în mod firesc să fie extrem de ispitit de posibilitatea de a se însura cu o femeie renumită prin frumusețea ei. Avem de-a face, deci, cu o tendință izvorîtă din constituția psihică a lui Pierre și care are, de aceea, o intensitate neobișnuită. Această tendință a eroului său Tolstoi o confruntă cu un adevăr aproape evident. Mersul confruntării și rezultatul ei sînt extrem de interesante din punctul de vedere al problemei antropologice în discuție.

În primul rînd, rezultatul acestei lupte în sufletul lui Pierre Bezuhov se decide după logica unui mecanism de apărare pe care scriitorul însuși îl compară cu mecanismul unui cazan cu aburi. Cînd tensiunea provocată de conflict atinge o anumită valoare, atunci acel factor al conflictului care contravine tendinței de iluzionare se neutralizează într-un fel. Dar cum ?

Tocmai despre asta vorbește textul lui Tolstoi pe care l-am reprodus. În sufletul eroului principal, tendința repurtează victoria. Pierre trece totuși pes-



Scanned with OKEN Scanner

te un adevăr evident, numai pentru a-și satisface dorința de a se însura cu Hélène.

Acest triumf al tendinței în Pierre Bezuhov este însă și rezultatul unui anumit compromis cu adevărul. Pierre nu se mulțumește, să zicem, să îndepărteze pur și simplu adevărul de la sine, ci dorește să găsească pentru tendința sa și o anumită justificare. Dar — și lucrul acesta se cere subliniat — el nu se mulțumește cu indiferent ce justificare. Rațiunile lui au, cel puțin în principiu, o oarecare forță de convingere. Hélène este imorală — așa spune lumea, și așa crede Pierre însuși despre ea, însă toate astea s-ar putea să nu fie adevărate. E greu să evaluezi cît e de adevărat ceea ce se spune despre comportarea cuiva și e greu să fii sigur și de aprecierea pe care o dai tu însuți despre o ființă omenească. În fine, chiar dacă Hélène este așa cum pare a fi, cine garantează că în căsnicie nu se va schimba ?

După cum se vede, Pierre apelează totuși la anumite adevăruri verificate în exeperință. E adevărat că nu se poate ști întotdeauna și cu toată siguranța cum este un om, e adevărat de asemenea că cineva poate fi într-un fel acum, iar după o vreme poate să fie altfel. Înseamnă că Pierre ține, totuși, pînă la un punct, să-și satisfacă nevoia de adevăr.

Într-o privință însă Tolstoi nu ne lasă nici un fel de dubiu ; Pierre nu ia hotărîrea de a se însura cu Hélène în primul rînd fiindcă și-ar fi dat seama că oamenii se înșeală în judecățile lor sau fiindcă ar fi ajuns la concluzia că Hélène se poate schimba, ci înainte de toate pentru că ținea la ea.

Pînă aici mecanismul psihic cu ajutorul căruia Pierre înlătură conflictul dintre adevăr și iluzie corespunde întru totul acelui mecanism psihic a cărui acțiune este vizibilă în geneza judecăților antropologice ale eroilor lui Tolstoi. Tendința biruinței însă cu prețul unui anumit compromis cu



Scanned with OKEN Scanner

adevărul — realizat, se înțelege, pe seama adevărului. Lucrurile se prezintă ca și cum tendinței i s-ar permite să se exprime numai cu condiția de a-și procura un anume alibi în fața nevoii de adevăr.

Nu este clar însă dacă acest alibi este într-adevăr suficient ; nu este clar dacă nevoia de adevăr apare pe deplin satisfăcută de acest alibi. Sîntem, deci, în fața aceleiași întrebări care se pune și cînd este vorba despre geneza aprecierilor antropologice generale și despre natura lor.

Pierre — ne spune scriitorul — se gîndea la firea ușuratică a viitoarei sale soții și în același timp se gîndea că poate, totuși, ea nu este chiar așa și că în căsnicie s-ar putea schimba. Aceste două șiruri de gînduri izvorau unul din altul. Încît s-ar putea spune că alibiul intelectual nu-i era suficient eroului lui Tolstoi ; el nu este în stare să-și amăgească cu totul nevoia de adevăr. Căci altminteri, cele două șiruri de gînduri n-ar putea coexista în conștiința lui.

Avînd în vedere acest lucru, mai rămîne o singură posibilitate pentru rezolvarea cu succes a conflictului dintre adevăr și iluzie : nevoia de adevăr trebuie într-un fel îndepărtată, adică — pentru ca să folosesc o expresie mai modernă, mai actuală — refulată.

Nici procesul acesta nu este însă așa de simplu. Pierre Bezuhov domină tendința și echivalentul ei intelectual, respectiv alibiul ei, dar în același timp rămîne prezentă și conștiința „neînsemnătății“ Hélènei. Mecanismul de autoapărare al lui Pierre nu este, deci, în stare să refuleze complet conștiința adevărului, cu toate că aceasta nu este dominantă.

Romanul lui Tolstoi, atît de plin de experiență antropologică, cuprinde și multe alte pagini ce trebuiesc luate în seamă pentru a putea înțelege relația complexă dintre alibiul intelectual și nevoia de



Scanned with OKEN Scanner

adevăr pe plan antropologic. În această privință este deosebit de interesantă atitudinea lui Pierre față de Hélène mai tîrziu, în timpul căsniciei. În căsnicie Pierre a sancționat definitiv acea părere despre Hélène care justifica pasul făcut de el. Pe acest temei s-ar spune că lupta lăuntrică din Pierre Bezuhov se încheie cu o înfrîngere totală a năzuinței spre adevăr. Cînd ajungem însă la acel loc din carte unde Pierre meditează la scrisoarea pe care a primit-o despre infidelitatea Hélènei, ne dăm seama că lupta lăuntrică din el totuși n-a încetat. „Își dădu seama limpede că toate cele scrise în anonimă puteau să fie adevărate, sau puteau, la urma urmei, să pară adevărate, dacă n-ar fi fost vorba de *nevasta lui*“ (II, 27-28).

Pierre Bezuhov își dă seama totuși, într-un fel, de adevărul despre soția lui, adevăr despre care vorbește scrisoarea anonimă. Pe de altă parte, este greu de spus că el cunoaște acest adevăr, căci cele relatate în scrisoare ar fi adevărate, însă numai „dacă n-ar fi fost vorba de nevasta lui“.

Dacă am vrea să redăm conflictul intern al lui Pierre în termeni de „mai mult“ și „mai puțin“, am putea spune că el mai mult nu știe decît știe adevărul despre soția lui. Cel mai bine este însă să spunem, în acord cu intențiile textului lui Tolstoi, că Pierre refulează adevărul, dar nu în așa măsură încît să-l împingă sub pragul conștiinței. „Cunoștința“ despre infidelitatea soției sale o ține undeva la hotarul cunoașterii limpezi și de aceea ea poate în anumite circumstanțe să fie sau să devină pe deplin conștientă.

Care sînt împrejurările cînd o cunoștință refulată încetează a fi ceea ce este, adică împrejurările în care pesonalitatea o acceptă în mod conștient, vedem din evoluția vieții conjugale a lui Pierre imediat după acea scrisoare anonimă. Dolohov, amantul soției lui Pierre, la care se și referea anonima,



Scanned with OKEN Scanner

a contribuit în mod involuntar ca Pierre să accepte în cele din urmă ceea ce pînă atunci ținuse departe de sine. Dar Dolohov nu a dezvăluit în mod direct prietenului său adevărul despre infidelitatea Hélènei. El l-a jignit, de fapt, într-o anumită împrejurare pe Pierre și abia în urma acestei jigniri Pierre a acceptat acea cunoștință pe care pînă atunci încercase s-o țină cît mai departe de sine. Insolența lui Dolohov nu are în sine nimic care să convingă în plus pe Pierre de adevărul celor cuprinse în anonimă, dar ea, pare-se, activează și limpezește într-un fel conștiința, estompată pînă atunci, a lui Pierre despre infidelitatea Hélènei. E ca și cum Pierre ar fi încheiat cu Dolohov un fel de înțelegere tacită de a tolera și înăbuși în sinea sa acest gînd numai pînă în momentul unei jigniri.

Dacă traducem această imagine artistică a evoluției cognitive a eroului lui Tolstoi în limbaj teoretic, vom obține o reprezentare interesantă despre dinamismul lăuntric al conflictului dintre iluzie și adevăr pe plan antropologic. Atîta timp cît adevărul neplăcut s-a aflat în conflict cu dorința de iluzionare, fără a avea — ca să spunem așa — un aliat din sfera emoțiilor, el a rămas doar o voce depărtată și înăbușită în eroul lui Tolstoi. Iar de îndată ce, din pricina jignirii, adevărul acesta a căpătat un asemenea aliat, el a apărut în plină lumină, nestînjenit de nimic. Jignirea a declanșat în Pierre Bezuhov ceva din rîndul nevoilor elementare ale personalității, ceva poate la fel de puternic ca și nevoia de refulare a unei certitudini dezagreabile. Mînia lui Pierre a acționat într-o direcție psihologică opusă celei în care acționa rezistența lui față de neplăcutul adevăr despre infidelitatea soției sale sau, ceea ce revine la același lucru, direcția psihologică a jignirii suferite de Pierre s-a suprapus într-un anumit sens cu direcția intelectuală a nevoii sale de adevăr.



Scanned with OKEN Scanner

O conștiință reprimată a adevărului poate fi, deci, acceptată dacă, printr-un concurs de împrejurări, capătă un aliat din sfera emoțională.

În romanul lui Tolstoi întîlnim și locuri în care dialectica conflictului dintre tendința spre adevăr și tendința spre iluzie este înfățișată la un nivel teoretic. Poate că cea mai bună și completă descriere a acestui conflict o găsim acolo unde Pierre îl întîlnește pe bătrînul mason sub influența căruia îmbrățișează doctrina masonică și intră în masonerie. Tolstoi zugrăvește aderarea lui Pierre la ideologia masonică drept rezultantă complexă a unui șir întreg de factori. Eroul principal este nefericit și totul în jurul său îi pare absurd și respingător. Siguranța, puterea de sugestie, severitatea masonului îl influențează și ele. De fapt, Pierre „dorea din tot sufletul să creadă". În filozofia masonică el vede ieșirea din starea sufletească în care se găsea. Nevoia sa de a crede este tot un aspect al acelui mecanism de apărare ce reglează conflictele interne și pe care Tolstoi îl compară cu mecanismul de reglare a presiunii aburului. În acest sens, tendința care îl îndrumă aici pe Pierre Bezuhov spre filozofia masonică nu diferă esențial de acea tendință care l-a făcut să închidă ochii în fața celor aflate despre soția sa Hélène.

Mai există încă o asemănare caracteristică între modul cum soluționează Pierre problema sa conjugală și modul cum acceptă ideologia masonică. În ambele cazuri o tendință iese victorioasă. Dar, tot așa, în ambele cazuri această victorie trebuie să fie rezultatul unui compromis cu o anumită năzuință spre adevăr. Pierre se temea să nu descopere slăbiciuni și confuzii în argumentele masonului, „se temea să nu ajungă cumva să nu-l mai creadă" (II, 85). Pentru eroul lui Tolstoi, deci, nu este de ajuns să vrea să creadă ; el simte nevoia să aibă și argumente pe care să se sprijine această credință a sa.



Scanned with OKEN Scanner

Finalmente, totuşi, Pierre este satisfăcut de argumentele masonului ; dar nu atît pentru că i-au părut convingătoare, cît pentru că simte nevoia să le considere convingătoare. De aceea rezultatul luptei dintre adevăr şi iluzie care se poartă în Pierre Bezuhov pe plan filozofic aminteşte de rezultatul aceleiaşi lupte care s-a desfăşurat în sufletul său la nivelul nevoilor practice. Dorinţa de adevăr se satisface numai parţial. În raport cu această dorinţă, ideologia masonică a lui Pierre este un soi de alibi filozofic. Tendinţa care îl mînă pe Pierre să îmbrăţişeze o anume poziţie metafizică poate fi satisfăcută numai cu condiţia de a i se găsi o formă măcar parţial justificată din punct de vedere logic.

În metamorfozele metafizice ale prinţului Andrei Bolkonski şi ale lui Pierre Bezuhov, Tolstoi a fixat şi o altă experienţă antropologică interesantă. Ideile eroilor săi nu apar aşa cum în faţa ochilor unui matematician se iveşte subit soluţia unei probleme cu care s-a căznit multă vreme. Într-un sens specific intelectual al cuvîntului, prinţul Andrei şi Pierre Bezuhov puteau, în mare, să ajungă la concepţiile lor şi fără contribuţia anumitor factori care altminteri joacă un rol decisiv într-o activitate matematică, sau logică. Metamorfozele concepţiilor acestor eroi tolstoieni n-au fost influenţate în mod hotărîtor de un efort intelectual îndelungat, de felul celor care, în condiţiile unei acumulări corespunzătoare de cunoştinţe, duc la iluminarea subită. La prinţul Andrei şi la Pierre Bezuhov descoperirile filozofice sînt înainte de toate rezultatul unei foarte nuanţate relaţii dintre tendinţă şi argumentare. În fond, această relaţie ar putea fi cel mai bine definită spunînd că tendinţa îi „deschidea“ sau îi „închidea“ pe eroii lui Tolstoi faţă de anumite argumente. Astfel, de pildă, Pierre Bezuhov şi prinţul Andrei Bolkonski ar fi putut să „descopere“ ideile lor pesimiste despre om şi lume



Scanned with OKEN Scanner

și în anumite alte situații. Însă activitatea lor intelectuală n-a fost orientată în această direcție, pentru că, în conformitate cu intențiile scriitorului, o anumită tendință le închidea această direcție. S-ar putea spune că în interpretarea literar-psihologică a lui Tolstoi tendința joacă rolul unui comutator ce îndreaptă gîndirea pe o linie intelectuală sau alta.

Această comparație își are, desigur, neajunsurile ei. S-ar putea crede că la capătul traiectoriilor intelectuale amintite, pe eroii lui Tolstoi i-ar aștepta de-a gata anumite adevăruri absolut obiective. De aceea, trebuie spus că în interpretarea lui Tolstoi tendința nu joacă numai un rol de comutare ; ea schimbă și structura „compoziției filozofice" ca atare. Vorbind precis, tendința îi face pe eroii lui Tolstoi deschiși sau, și mai precis, mai deschiși față de anumite evidențe.

Așa arată, deci, aproximativ imaginea conflictului dintre adevăr și iluzie pe diferitele planuri ale activității antropologice, așa cum ne-o sugerează romanul lui Tolstoi. Nu trebuie însă pierdut din vedere că momentul obiectiv al unei opere de artă este înainte de toate o viziune a artistului însuși, și nu un fapt de viață. Romanul lui Tolstoi nu este o analiză absolută veridică a genezei anumitor genuri de judecăți antropologice neadecvate. De aceea, această reprezentare despre lupta dintre adevăr și iluzie și despre natura aprecierilor antropologice ce se cristalizează în această luptă trebuie supusă verificării și într-un anume mod mai direct. Tocmai o asemenea verificare am întreprins în lucrările mele despre filozofia și literatura lui Albert Camus.

Analizînd fazele prin care a trecut gîndirea lui Camus, am dorit să arăt că și evoluția ei a îmbrăcat forma extrem de acută a unui conflict între adevăr și iluzie. Conflictul acesta se derulează sub semnul dominației tendinței spre iluzie, adică în cadrul conflictului tendința este, de regulă, factorul care



Scanned with OKEN Scanner

învinge. Victoria ei nu este însă absolută. Potolindu-şi nostalgia după absolut, Camus face totuşi anumite concesii tendinţei sale spre adevăr, spre luciditate.

Cuvîntul „concesie“ nu este însă cel mai fericit ales. În realitate, Camus îmbrăţişează adevărurile care pot să sancţioneze nostalgia sa după absolut. Acestea nu sînt adevăruri care, să zicem, în principal confirmă, iar în parte, să zicem, dezmint această nostalgie. De aceea, ar fi mai potrivit să spunem că filozoful absurdului adaptează anumite adevăruri la tendinţa sa.

Desigur, expresia „adaptează“ îşi are şi ea neajunsurile ei. Camus, în fond, deformează sau, ca să recurg din nou la termenul, pesemne cel mai adecvat, de care s-a folosit Lenin, el „hipertrofiază“, „exagerează“ un anumit adevăr incontestabil despre om şi destinul său. Adevărul astfel „hipertrofiat“ joacă rolul unui alibi intelectual de care filozoful are nevoie în faţa tendinţei sale spre luciditate.

În diferitele faze ale evoluţiei filozofice a lui Camus se discern limpede două tipuri de asemenea hipertrofiere. Nu e greu să recunoaştem în ele un pandant al anumitor forme ale alibiului intelectual din filozofia eroilor lui Tolstoi.

Se poate pune însă întrebarea dacă această „părticică de realitate“ hipertrofiată şi exagerată satisfăcea pe deplin luciditatea lui Camus ? Nu „ştia“ oare, într-un fel, autorul *Mitului lui Sisif* că alibiul său intelectual nu corespundea decît parţial adevărului ?

Se ştie, bunăoară, că revizuindu-şi filozofia absurdului, Camus respinge multe din argumentele pe care în *Mitul lui Sisif* le accepta şi le aproba. Această respingere dobîndeşte cea mai deplină şi mai logică expresie în *Omul revoltat*. O putem recunoaşte, însă, într-o formă mai crudă şi mai in-



Scanned with OKEN Scanner

completă, și într-o scriere a lui Camus *(Scrisori către un prieten german)* elaborată într-o vreme cînd autorul *Omului revoltat* înota încă în apele filozofiei absurdului.

Pe atunci însă Camus nu făcea încă în mod definit și explicit o legătură între această critică a sa la adresa ideologiei naziste și filozofia exprimată în *Mitul lui Sisif*.

În aceasta și rezidă complexitatea acestui mecanism psihic de autoiluzionare care formează esența alibiului intelectual. Camus, evident, „știa" într-un fel că argumentația sa din *Mitul lui Sisif* are anumite puncte slabe ; adică știa că este în esență aceeași arugemtare de care se servește și ipoteticul său prieten „german", însă se comporta de parcă n-ar fi știut. În această autoamăgire trebuie să vedem indiciul unei conștiințe intime, dar totuși refulate, a insuficienței alibiului intelectual.

Această conștiință refulată a insuficienței propriului alibi intelectual poate fi arătată și printr-o comparație între filozofia lui Camus și literatura lui. Scriind despre problema voinței de putere în opera lui Albert Camus, am semnalat, bunăoară, o discrepanță extrem de simptomatică între *Mitul lui Sisif* și romanul *Străinul*. *Străinul* nu numai că nu este o ilustrare sau o anticipare a filozofiei absurdului ci, dimpotrivă, este — într-un anumit sens — o modalitate de dezmințire a ei. În contextul psihologic al figurii lui Meursault, indiferența logică, filozofică din *Mitul lui Sisif* îmbracă forma unei indiferențe psihologice, respectiv psihopatologice. Indiferența astfel înțeleasă și interpretată a eroului romanului dezminte filozofia absurdului. În *Mitul lui Sisif* indiferența față de bine și rău, indiferența față de orice valorizare este prezentată ca o concluzie logică a unui raționament despre om și lume. În contextul psihologic al figurii lui Meursault, această indiferență este înainte de toate expresia u-



Scanned with OKEN Scanner

nei reacții inadecvate, care tocmai de aceea nu poate fi — prin originea și natura sa — produsul unei raționări logice. Din perspectiva psihologiei lui Meursault, filozofia absurdului arată ca un fel de raționalizare a unei stări sufletești.

Desigur, nu se poate spune că romanul *Străinul* în ansamblul său ar fi doar o dezmințire a filozofiei absurdului. Dimpotrivă, tendința acestui roman corespunde în multe privințe tendinței din *Mitul lui Sisif* și în aceasta trebuie să vedem anumite condiții psihologice în care Camus a lăsat ca în *Străinul* să-și afle locul și o anume mărturisire a substratului real, psihologic al filozofiei sale.

Exemplul lui Albert Camus confirmă în felul său concluziile pe care ni le sugerează lectura antropologică a romanului *Război și pace* de Tolstoi. O anumită conștiință a insuficienței alibiului filozofic există, însă disimulată și refulată, încît în conflictul complex dintre iluzie și adevăr precumpănește, totuși, iluzia.

Pentru ca la Camus să apară, fie și într-o formă indirectă și disimulată, o critică a unora din argumentele pe care se sprijină filozofia absurdului, mai era nevoie, pe lîngă mecanismul psihic indicat în cele de mai înainte, de încă ceva. Era necesar ca forța tendinței pesimiste a lui Camus, tendință ce și-a aflat expresia filozofică în *Mitul lui Sisif*, să fie măcar întrucîtva și măcar într-un anumit moment neutralizată, adică paralizată de o tendință cu un sens psihologic opus. Sau, ceea ce în fond e același lucru, era necesar ca această conștiință vagă și potențială a inconsistenței filozofiei absurdului să-și afle un aliat tocmai în acea regiune a personalității din care izvorăsc diversele tendințe, pentru ca abia astfel să capete un anumit, și limitat, drept de cetățenie în paginile *Scrisorilor către un prieten german*.

Însă critica temeiurilor logice ale filozofiei ab-



Scanned with OKEN Scanner

surdului în forma ei deplină și consecventă și pe un plan strict metafizic va apărea abia odată cu *Omul revoltat*, și aceasta într-un context psihologic diferit. Abia odată cu schimbarea tendinței lui Camus, el însuși pune în directă legătură filozofia absurdului cu filozofia „prietenului" său german. Abia atunci declară Camus că din punctul de vedere al *Mitului lui Sisif* este indiferent dacă se vor face acte de filantropie sau se vor construi crematorii.

Din acest fapt se vede cum tendința joacă acel rol al său de comutator, despre care a fost vorba mai înainte. Odată cu schimbarea tendinței, o schimbare nu numai pe planul politic-polemic, ci și pe cel metafizic, Camus devine mai deschis pentru critica filozofiei absurdului. Deîndată ce s-a schimbat sensul psihologic din care a izvorît odinioară acea viziune sumbră a lumii din *Mitul lui Sisif*, conștiința critică a lui Camus despre insuficiența și imoralitatea acestei viziuni, refulată pînă atunci pe un făgaș polemic, a răzbătut la suprafață.

Dar, revizuind filozofia absurdului, Camus a devenit deschis nu numai pentru anumite adevăruri pînă atunci refulat ; el a devenit deschis și pentru un alt alibi intelectual. Noua tendință cerea o nouă adaptare a adevărului, adaptare care — se înțelege — deformează întotdeauna adevărul ca atare. Implicit, aceasta a însemnat o închidere față de alte direcții intelectuale. Astfel, din nou, cunoștința unui anumit adevăr a trebuit să fie refulată și împinsă la marginea pragului conștiinței, pentru ca la următoarea schimbare de tendință să fie eventual din nou activată și pusă în slujba vreunei noi construcții intelectuale.

Exemplul lui Albert Camus confirmă, deci, și în această privință acea imagine a dinamicii conflictului dintre iluzie și adevăr pe care a fixat-o artistic Lev Tolstoi. Scriitorii se pare că într-adevăr vorbesc de lucruri despre care filozofii tac.



Scanned with OKEN Scanner

În *Eseu de antropologie* * am prezentat o experiență personală în care conflictul dintre iluzie și adevăr a îmbrăcat o formă deosebit de acută. Analiza ei mi-a confirmat aproape toate aspectele esențiale ale imaginii despre raportul dintre iluzie și adevăr pe care am schițat-o în cele de mai sus. Toate aprecierile mele greșite despre care este vorba în *Eseu de antropologie* s-au succedat după cum a variat direcția psihologică a tendinței mele.

În afară de aceasta, fiecare schimbare de acest fel era totodată și o schimbare în argumentare. Mă străduiam, de fapt, de fiecare dată să găsesc argumente capabile să sancționeze logic direcția psihologică a tendinței mele. Altfel spus, încercam de fiecare dată să-mi găsesc un alibi intelectual. Un asemenea alibi îl constituie, bunăoară, acea afirmație a mea că nu se poate pătrunde sensul adevărat și cel mai profund al comportării unui om. Aici, de fapt, hipertrofiam și generalizam un adevăr relativ pentru a obține astfel o sancțiune logică pentru înclinația mea spre melancolie. În felul acesta am verificat și pe propriul meu exemplu exactitatea acelui mecanism de exagerare și hipertrofiere a unei părticele de realitate, care formează scheletul logic al alibiului intelectual.

Am urmărit să arăt și cu ajutorul introspecției că alibiul intelectual nu este în stare să înăbușe complet năzuința spre adevăr, nici chiar atunci cînd această năzuință apare undeva la marginea conștiinței sub forma unei rezistențe. Această rezistență, însă, nu este o forță egală cu forța iluziei, respectiv a tendinței. Cît timp se află în conflict cu tendințele vitale ale personalității, funcția de rezistență acționează numai în surdină.

M-am străduit să sesizez din perspectiva introspecției și problema dinamismului în cristalizarea

* Acest eseu nu a fost inclus în selecția noastră. (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

judecăților antropologice eronate. Sub presiunea tendinței care blochează o anumită direcție intelectuală, năzuința spre adevăr se reduce la o voce depărtată și nerecunoscută. Deîndată ce, dintr-un motiv sau altul, blocajul acelei direcții intelectuale slăbește, năzuința spre adevăr își dezvoltă activitatea — desigur, cu condiția acordului cu noua tendință care a luat locul celei vechi.

Astfel putem sesiza și dintr-un unghi de observație introspectiv acea diferență caracteristică dintre un proces de cunoaștere „antropologic" și unul „logic-ontologic", respectiv „matematic". În fiecare din fazele de constituire a diverselor judecăți antropologice există în principiu posibilitatea intelectuală de a se ajunge la acea judecată care se va cristaliza și va fi formulată, să zicem, într-una din fazele ulterioare, iar aceasta înseamnă că există și un fel de conștiință insuficient de limpede a adevărului, care este refulată. Prin urmare, la emiterea aprecierilor antropologice este hotărîtor ca o anume direcție intelectuală să fie liberă, iar direcția psihologică a unei tendințe să se suprapună cu ea.

Vreau să spun cu aceasta că la acele alibiuri intelectuale pe care le-am analizat în *Eseul de antropologie* aș fi putut ajunge — din punctul de vedere al puterii intelectului — și mai devreme decît s-a întîmplat în fapt. Acoperirile filozofice pe care le găseam erau relativ simple și la îndemînă. Ceea ce m-a împiedicat să ajung la ele a fost înainte de toate blocajul direcțiilor intelectuale corespunzătoare din pricina acțiunii unei tendințe sau a alteia, și nu vreo neputință intelectuală.

Am dorit de asemenea să examinez dintr-o perspectivă dinamică anumite constatări despre propria-mi atitudine față de certitudinile neplăcute. Cu mult înainte de a fi fost scris *Eseul de antropologie*, aceste certitudini se reduceau la un fel de



Scanned with OKEN Scanner

rezistență vagă și îndepărtată. Abia cînd a slăbit tendința care bloca acea direcție intelectuală în care se ascundea posibilitatea scrierii acestui eseu, această rezistență vagă și îndepărtată a putut fi tradusă în mod deschis și explicit într-un limbaj teoretic.

Dar nici aceasta n-a fost de-ajuns. Mai trebuia ca funcția de rezistență să-și afle un aliat în acea regiune de unde-și soarbe tendința energia sa. Trebuia, deci, ca o tendință să acționeze într-un sens psihologic opus nevoii de iluzie, pentru ca eu să fiu în stare să vorbesc deschis despre anumite experiențe neplăcute.

Aș vrea să spun aici ceva mai mult despre un alt aliat din sfera tendinței, care ajută uneori, și într-o anumită măsură, la eliberarea anumitor direcții intelectuale.

Spuneam în *Eseul de antropologie* că evocarea acelor experiențe jenante și neplăcute îmi dădea o anume satisfacție dulce-amară. În spatele expresiei „satisfacție dulce-amară" stă conștiința despre un mecanism psihic paradoxal pe care am încercat să-l examinez în cîteva din eseurile mele antropologice. Dat fiind că acestui mecanism i s-au dat interpretări felurite și dat fiind că îmi fac iluzia de a fi contribuit și eu cu o fărîmă la mai buna lui înțelegere, intenționez să scriu aici despre aceasta cîteva cuvinte.

Să ne imaginăm o anumită reacție psihică ce ar reprezenta opusul aproape ideal al așa-numitei raționalizări. Să ne imaginăm un efort îndreptat nu spre înfrumusețarea, ci — dacă se poate spune așa — spre „urîțirea" propriei personalități și a tot ceea ce îi este drag. Să zicem că în anumite condiții psihologice apare într-o ființă omenească o tendință care este în așa măsură inadecvată, încît n-are nici măcar acel sîmbure de finalitate pe care îl au multe mecanisme nevrotice de apărare. O ființă umană cuprinsă de această tendință și con-



Scanned with OKEN Scanner

fruntată cu o neplăcere nu are intenția de a se apăra de această neplăcere, nici măcar într-un mod nevrotic. Dimpotrivă, ea se străduiește să o potențeze.

Modul acesta neobișnuit de a reacționa se manifestă în principal sub două forme. Personalitatea încearcă adesea în mod direct să se autodenigreze, să-și facă rău. Această formă de manifestare a mecanismului psihic despre care este vorba poate fi numită pasivă.

Cealaltă formă a acestui mecanism psihic specific, care poate fi numită activă, este îndreptată de obicei împotriva unei persoane, unei valori sau unui sistem de valori la care subiectul respectiv ține. În acest caz, subiectul, atacînd o persoană sau o valoare, se atacă de fapt pe sine — oricît de ciudat ar putea să pară acest lucru.

Este foarte greu de găsit un cuvînt ce ar desemna în mod adecvat acest mod paradoxal de a reacționa. Expresia „autoumilire“ ar corespunde poate cel mai bine formei pasive a acestei reacții ; însă numai în mnifestarea ei cea mai simplă din punct de vedere psihic. Poate că cel mai bine ar fi dacă acest mecanism psihic ar fi desemnat prin cuvîntul „detronare“, cu condiția însă de a-i da o semnificație care diferă întrucîtva de cea curentă. Forma pasivă a detronării ar trebui, bunăoară, să fie deosebită de ceea ce în mod obișnuit numim sinceritate. Se poate întîmpla, de pildă, ca un om să afirme despre sine ceva defavorabil, pentru simplul motiv că este deschis și dintr-o bucată, dar este de asemenea posibil ca cineva să facă acest lucru în primul rînd sau în mod exclusiv pentru a se denigra. Numai această din urmă formă a „sincerității“ merită să fie numită detronare.

Detronarea trebuie deosebită și de acele mărturisiri care numai exterior depreciază. Cînd cineva

afirmă despre sine ceva rău pentru că se așteaptă să-l contrazicem, avem din nou de-a face cu o detronare aparentă, și nu veritabilă.

Trebuie avut grijă, de asemenea, ca forma agresivă a detronării să nu fie confundată cu agresiunea. Cineva poate să atace o persoană sau o valoare pur și simplu din ură, pe cînd altcineva poate să o facă din dorința paradoxală de a detrona ceva la care ține.

Mecanismul psihic al detronării își are și echivalentul său emoțional, cu nimic mai puțin paradoxal. Echivalentul acesta constă într-o ciudată întrepătrundere între o anume mîhnire și o anume plăcere. Zic întrepătrundere, pentru că ar fi greșit să vedem în trăirea emoțională ce însoțește actul detronării un fel de asociere mecanică a plăcerii cu neplăcerea; după cum ar fi greșit să înțelegem această trăire ca pe o alternare a plăcerii și durerii.

Mecanismul detronării apare la nivele psihice foarte diferite; diferite în primul rînd prin complexitate. În această privință, momentul obiectiv al operelor literare constituie o mărturie prețioasă. Judecînd după diferitele personaje literare create de scriitori deosebiți ca apartenență națională și istorică, s-ar zice că în geneza reacției inadecvate despre care este vorba joacă un rol însemnat vreo mare durere, vreun eveniment tragic. În realitate, această reacție este, pare-se, un protest *sui-generis*, inadecvat, față de ceva ce a umilit, depreciat sau afectat extrem de puternic o personalitate. Este un fel de harakiri psihic, care se referă în aceea că persoana afectată caută în fel și chip să-și zgîndăre rana [1]

[1] Un personaj din romanul *Idiotul* compară conduita Nastasiei Filippovna cu un harakiri. Dostoevski de bună seamă, cunoștea bine unele trăsături esențiale ale mecanismului psihic al detronării.



Scanned with OKEN Scanner

Într-un alt loc, într-o lucrare care din pricina caracterului ei ocazional nu am inclus-o în volumul de față, am căutat să arăt, deși am făcut-o într-o formă prea globală și nesatisfăcătoare, că și la Shakespeare chipul lui Hamlet este construit după modelul mecanismului psihic al detronării. Hamlet reacționează la un complex tragic — măritișul mamei sale și asasinarea tatălui său — potențînd acest complex tragic, și aceasta în două moduri principale. Descalificîndu-se și ponegrindu-se pe sine, Hamlet manifestă acea formă a detronării pe care am numit-o pasivă. Descalificînd-o și ponegrind-o pe Ofelia, eroul lui Shakespeare manifestă forma activă a detronării. Hamlet o ponegrește pe Ofelia nu pentru că ar fi „convins" de vreo vină a ei, ci — paradoxal, dar exact — pentru că vrea astfel să-și zgîndăre rana pe care i-a provocat-o infidelitatea mamei sale. Hamlet de fapt caută la Ofelia infidelitatea, caută, adică, tocmai ceea ce l-a îndurerat și umilit. În acest sens Hamlet, stigmatizînd pe Ofelia, își face de fapt rău sieși.

În eseul despre conceptul de alibi în artă am reprodus pasajul din *Doamna Bovary* în care scriitorul spune că eroina sa „căuta pretutindeni prilejuri pentru durerea sa". Tot așa și Hamlet, jignind-o pe Ofelia, caută de fapt un prilej pentru durerea lui. Din acest punct de vedere, atitudinea cinică a lui Hamlet față de Ofelia diferă de jignirea obișnuită, de agresiunea obișnuită izvorîtă din conștiința viciilor cuiva sau de agresivitatea provocată de o jignire a cuiva. Cînd Hamlet îl ucide pe Polonius, avem de-a face cu o formă de agresivitate veritabilă, spontană, esențial diferită de mecanismul psihic al detronării. Similitudinea formală dintre cele două moduri de a reacționa provine din faptul că și unul și altul seamănă cu agresiunea. Lăuntric însă, ele diferă esențial. Ofensînd-o pe Ofelia, Hamlet se ofensează implicit pe sine. În acest caz, agresiunea



Scanned with OKEN Scanner

joacă rolul unui pumnal cu ajutorul căruia agresorul își rănește propriul suflet.

Harakiriul psihic sau detronarea se pot, deci, executa fie direct — prin autodenigrare nemijlocită, fie indirect — prin denigrarea altora, în care caz se aseamănă exterior foarte mult cu forma veritabilă a agresiunii. În ambele cazuri detronarea este rezultatul unui mod specific de a reacționa la o mare durere sufletească.

Durerea care provoacă detronarea este cel mai adesea un fenomen psihic foarte complex. Nu rareori o personalitate reacționează cu ajutorul mecanismului psihic al detronării după ce în prealabil i s-a întîmplat ceva ce a depreciat-o și în sensul moral al cuvîntului. Foarte probabil, Shakespeare a fost inspirat de o asemenea logică psihologică în plăsmuirea chipului lui Hamlet. Reacția de detronare a lui Hamlet este de fapt și un protest inadecvat la o asemenea mare nedreptate.

Filozofia hamletiană este și ea un instrument cu ajutorul căruia eroul lui Shakespeare își rănește sufletul. Această formă a detronării am numit-o undeva „harakiri metafizic". Ideile filozofice ale lui Hamlet nu sînt atît rezultatul unei meditații lucide, cît al dorinței de detronare ; al dorinței de a vedea pretutindeni ceva ce îl rănea pe el, pe Hamlet. Că tocmai în acest mod a conceput Shakespeare pesimismul etic al lui Hamlet, se vede limpede din chiar faptul că ne lasă să înțelegem că eroul său a devenit un pesimist abia după ce a suferit un șoc moral tragic.

Și concluziile filozofice ale eroului principal al *Însemnărilor din subterană* reprezintă o formă de harakiri metafizic. În figura acestui erou literar găsim o transpunere artistică neobișnuit de profundă a mecanismului psihic al detronării, deși, ce-i drept, exagerată și unilaterală și lipsită de o interpretare genetică corespunzătoare.



Scanned with OKEN Scanner

Tolstoi transpune artistic acest mecanism psihic cu o anume cumpănire realistă. El zugrăvește mecanismul detronării ca pe un fenomen sporadic, colateral în structura psihică a eroilor săi. Totodată, el insistă asupra aspectului genetic al acestui fenomen. Prințul Andrei „își ațiță mîhnirea", abia după ce a ajuns să fie mîhnit ; Pierre Bezuhov se comportă după principiul „cu cît mai rău, cu atît mai plăcut" abia după anumite necazuri mari care s-au abătut pe neașteptate asupra lui.

În literatură găsim descris și echivalentul emoțional al detronării. E. A. Poe vorbește despre durerea care este cea mai dulce, pentru că este cea mai insuportabilă ; Tolstoi vorbește despre o delectare tristă" și despre o „tristețe dulce", iar Andrić despre o „plăcere amară".

Despre plăcerea amară cauzată de o mare durere psihică scrie și Bergson în al său *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*. Astfel, geneza și natura emoțională a mecanismului psihic al detronării le vedem sesizate deopotrivă de scriitori și de gînditori. Ceva ce a fost sesizat de Tolstoi în *Război și pace* iar de Ivo Andrić în *Cronica din Travnik* și în alte scrieri ale sale își găsește o neașteptată confirmare în opera timpurie a lui Henri Bergson.

Pe mine însă fenomenul detronării m-a interesat înainte de toate în măsura în care el poate să reprezinte trăsătura principală a tendinței unei opere artistice sau filozofice. Mi-au atras atenția în mod deosebit unele aspecte ale detronării în raport cu care modelează artistul structura operelor sale.

Există două asemenea aspecte în structura unei opere de artă. Scriitorul, respectiv artistul, își poate manifesta înclinația spre detronare așa cum face Dostoevski în *Amintiri din subterană*. În acest caz detronarea are un caracter pronunțat subiectiv și se exprimă printr-o abatere directă de la ceea ce este posibil din punct de vedere psihologic și sociologic,



Scanned with OKEN Scanner

cu intenția de a lovi în anumite idealuri și principii la care scriitorul ține.

Acest mod de construire a personajelor și a acțiunii amintește în multe privințe de acea primă formă de adaptare a structurii artistice la tendința scriitorului, despre care am vorbit la început. Diferența însă constă în aceea că acea formă de adaptare a structurii artistice poate viza, în intenția scriitorului, și glorificarea anumitor norme morale, pe cînd aici este vorba de o izolare și o exagerare unilaterală menite să detroneze un sistem de valori pe care artistul însuși îl respectă și-l prețuiește. Așa cum m-am străduit să dovedesc în lucrarea despre *Însemnări din subterană*, structura acestui roman este adaptată la o tendință cu caracter de detronare.

Detronarea se poate manifesta într-o operă de artă și înăuntrul unei tendințe cu un mod de manifestare mai „obiectiv". În acest caz, artistul va uza de modul indirect de abatere de la posibilul psihologic și sociologic pentru a-și exprima înclinația spre detronare. Un exemplu clasic în acest sens îl constituie *Doamna Bovary*.

Aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că abaterea indirectă de la posibilul psihologic trebuie să fie întotdeauna un instrument al acestui mecanism psihic paradoxal. Abaterea despre care este vorba poate fi uneori și instrumentul unei tendințe de tip opus, glorificator, dacă ne putem exprima așa, după cum există, firește, și unele forme mixte.

În legătură cu aceste forme mixte, sînt foarte interesante acele exemple de adaptare a structurii artistice la două tendințe opuse, pe care le-am cuprins sub denumirea de alibi. Pe aceste exemple se vede cum o tendință de tip „destructiv", tendința spre detronare, apare abia după ce capătă o anumită acoperire sub forma unei tendințe orientate „constructiv".



Scanned with OKEN Scanner

Aș vrea să subliniez, însă, că natura acestui mecanism psihic prilejuiește adesea neînțelegeri în interpretarea momentului psihologic din structura unei opere de artă. Așa se întîmplă de obicei atunci cînd se confundă ceea ce am numit „dezmințire" cu fenomenul detronării. Deosebirea între ele constă însă în primul rînd în aceea că dezmințirea nu este inspirată atît de tendința de a deprecia ceva la care artistul ține, cît de tendința de conformare la anumite exigențe ale obiectivității psihologice și sociologice.

De aci derivă și anumite alte deosebiri dintre dezmințire și detronare. Detronarea poate fi, iar adesea și este, o modalitate de abatere de la ceea ce este posibil din punct de vedere psihologic și sociologic.

În *Însemnări din subterană* [1], Dostoevski construiește figura eroului său fără o explicare genetică și prin simpla desprindere și hipertrofiere a unor trăsături psihice posibile în realitate. Tolstoi zugrăvește acest fenomen în manieră genetică și în figurile eroilor săi detronarea apare de obicei paralele cu anumite alte caracteristici, care sînt psihologc posibile. Această deosebire se explică, între altele, și prin aceea că Dostoevski era pătruns el însuși de tendința spre detronare. Într-un anumit sens se poate spune că eroii literari ai lui Dostoevski realizează în cărțile lui un grad de detronare care în realitate este, riguros vorbind, imposibil.

Cu această ocazie cred că ar trebui să mai avertizăm o dată asupra primejdiei unei prea mari încrederi în deplina exactitate a versiunilor literare și în general artistice ale unor fenomene psihice. Pe exemplul detronării și al unor interpretări literare ale ei se poate vedea cel mai clar că un personaj artistic nu este neapărat cu totul veridic din punct

[1] Iau exemplul *Însemnărilor* ca pe un „caz-limită". Altminteri, Dostoevski se ocupă în unele din cărțile sale și de problema genezei mecanismului psihic al detronării.



Scanned with OKEN Scanner

de vedere psihologic, chiar dacă creatorul lui este un maestru recunoscut și incontestabil al psihologiei, așa cum este Dostoevski. În acest sens detronarea trebuie deosebită de dezmințire. Detronarea antrenează deseori o bună doză de părtinire și de subiectivism ; numai dezmințirea constituie un moment al operei artistice care are, sau poate avea, valoare de document psihologic.

Aceasta deschide posibilitatea pentru o interpretare mai elastică și mai realistă a raportului dintre adevărul literar și cel psihologic. Pare-se că structura literară, chiar și atunci cînd e vorba de scriitori care se străduiesc să asigure operelor lor dimensiunea plauzibilității psihologice, nu se potrivește în așa măsură cu adevărul psihologic, încît orice abatere de la acest adevăr să aibă un efect estetic negativ.

Tot așa, trebuie avut în vedere că se poate obține un rezultat estetic excepțional și cu ajutorul unei asemenea creații literare care ar fi întru totul în spiritul posibilului psihologic. Dacă în temeiul celor spuse s-ar putea trage anumite concluzii relativ generale, atunci ar trebui spus că fenomenul artistic nu este nici legat fatalmente de adevărul psihologic, nici opus fatalmente acestuia.

Mecanismul psihic al detronării reprezintă uneori și tendința fundamentală a unei viziuni asupra lumii. Harakiriul metafizic pe care ni l-au descris artiștii în operele lor poate deveni motivul de bază de care este călăuzit un gînditor în edificarea sistemului său de valori. Mecanismul psihic al harakiriului metafizic în structura unor sisteme filozofice, și în particular antropologice, nu este nici pe departe un fenomen atît de rar cum ar putea să pară la prima vedere. O investigație mai amplă ar arăta că acest fenomen se ascunde după fațada filozofică a multor gînditori de orientare nihilistă.



Scanned with OKEN Scanner

Ar fi de asemenea interesant să se cerceteze mai pe larg acțiunea mecanismului detronării în structura operelor de artă aparținînd direcției „obiective". Poate că s-ar vădi atunci că o inspirație aparent realistă și naturalistă poartă adesea în sînul ei un spirit destructiv ; o juisare amară în deprecierea unui anumit sistem de valori sau, și mai frecvent, o juisare amară în negarea posibilității ca anumite valori să se realizeze.

Această din urmă formă a detronării am analizat-o pe exemplul romanelor *Don Quijote* de Cervantes și *Doamna Bovary* de Flaubert ; și cred că la o analiză similară s-ar preta și multe alte opere de artă „realiste".

Pe plan axiologic detronarea poate îmbrăca mai multe forme diferite. Putem avea de-a face, să zicem, cu desconsiderarea normelor valorice ca atare, adică cu negarea în principiu a oricărei valori. Dar putem avea de-a face și cu plăcerea amară de a nega numai realizabilitatea normelor valorice, din pricina naturii umane iremediabil corupte. Eu am studiat îndeosebi această din urmă formă a detronării, atît pe exemple de abatere directă *(Însemnări din subterană)*, cît și pe exemple de abatere indirectă de la ceea ce este psihologic posibil.

Desigur, este greu de dat o apreciere generală a valorii gnoseologice a fenomenului detronării în acele cazuri în care este în joc posibilitatea depășirii unor judecăți antropologice eronate. Ceea ce e sigur, este că înclinația spre detronare nu oferă prin ea însăși o garanție sigură a sincerității. Trebuie avut în vedere însă că uneori tendința spre adevăr și tendința spre detronare sînt foarte apropiate între ele. Totuși, considerate în ansamblu, cele două tendințe sînt deseori divergente. Pînă la urmă — așa cum am subliniat deja — detronarea poate fi un aliat în căutarea adevărului numai dacă ea nu con-



Scanned with OKEN Scanner

stituie tendința dominantă a personalității. Numai în acest caz direcția psihologică pe care o urmează detronarea se suprapune cu direcția intelectuală cea mai prielnică pentru descoperirea sau, mai bine zis, pentru sesizarea unui adevăr antropologic.

Pe această bază se poate conchide că, în condiții psihologice determinate, și pe plan antropologic activitatea cognitivă șicea emotivă a personalității pot merge, cel puțin întrucîtva, în aceeași direcție. În lucrarea mea cea mai timpurie cuprinsă în cartea de față am făcut o schiță pentru examinarea acestui paralelism, schiță care s-a transformat ulterior în *Eseu de antropologie*.

Paralelismul despre care este vorba se vede și în unele particularități ale structurii artistice. Între anumite tipuri de tendință și anumite opere artistice există un fel de potrivire organică. Într-un anumit sens, s-ar putea spune că aci obținerea efectului artistic și realizarea artistică a unor forme ale tendinței se suprapun sau, dacă se poate spune așa, merg paralel.

Pe de altă parte, se pare că direcțiile psihologice ale anumitor altor forme ale tendinței diverg de la direcția efectului artistic, astfel încît realizarea lor artistică coboară nivelul estetic al operei.

Sînt și cazuri cînd direcțiile psihologice ale diferitelor tendințe se suprapun numai parțial cu structura artistică. Așa se întîmplă atunci cînd o tendință joacă rolul de alibi. În acest caz direcția efectului artistic se suprapune total numai cu tendința dominantă a operei de artă.

O suprapunere parțială între orientarea intelectuală și cea emotivă există și în diferitele forme de alibi filozofic, respectiv intelectual. În astfel de cazuri direcția psihologică a activității emoționale



Scanned with OKEN Scanner

se suprapune doar parțial cu o direcție intelectuală [1].

Însă, conform cu ceea ce am încercat să învederez în *Eseul de antropologie*, rezultă că paralelismul acesta între curentele emotive și cele intelectuale constituie o condiție prielnică pentru depășirea aprecierilor antropologice greșite numai atunci cînd direcția intelectuală în care trebuie căutat adevărul nu este blocată de vreo tendință dominantă. Dacă direcția în cauză este blocată de o asemenea tendință, năzuința spre adevăr rămîne redusă la acea voce depărtată și nerecunoscută pe care am numit-o „funcție de rezistență". Ca atare, posibilitățile gnoseologice ale unei personalități de a depăși anumite judecăți antropologice greșite depind și de gradul deschiderii ei pentru un număr cît mai mare de direcții intelectuale.

Gradul acestei deschideri depinde, între altele, și de gradul sănătății psihice. Firește, aceasta nu înseamnă că eu consider sănătatea psihică, mai bine zis ceea ce se înțelege prin acest fenomen — pare-se destul de rar — drept garanție sigură și unică a depășirii aprecierilor antropologice greșite. În cel mai bun caz, stabilitatea psihică reprezintă numai una din condițiile necesare pentru depășirea aprecierilor antropologice eronate. Este de la sine înțeles că nu se poate recunoaște un avantaj gnoseologic pe plan antropologic activității artistice sau filozofice unei mediocrități numai pentru faptul că această mediocritate este o ființă psihic echilibrată. În comparație cu producția spirituală a unei asemenea mediocrități, creația unilaterală dar profundă a unui nevrotic de excepție va însemna fără doar și poate o contribuție mai importantă în antropologie.

---

[1] Limbajul acesta geometric de care mă servesc pentru a reda fenomenul paralelismului trebuie înțeles în sens figurat și convențional.



Scanned with OKEN Scanner

Ar fi interesant de făcut o comparație, din unghiul valorii antropologice, între doi mari scriitori ale căror opere se află la aproximativ același nivel intelectual. Și Tolstoi în *Război și pace* și Dostoevski în *Însemnări din subterană* ne sugerează cîte o viziune artistică a fenomenului detronării. Atitudinea lui Tolstoi față de acest fenomen este, fără îndoială, mult mai obiectivă. Făurind imaginea sa artistică a mecanismului psihic al detronării, Tolstoi a păstrat distanța necesară față de acest mecanism. Așa se și explică faptul că aci detronarea este înfățișată fără unilateralitate și exagerare, și din perspectiva genetică corespunzătoare.

Avînd în vedere acest lucru, s-ar putea spune că modul mai obiectiv și mai multilateral în care Tolstoi transpune artistic mecanismul psihic al detronării este condiționat și de o mai mare stabilitate sufletească, pe cînd viziunea întrucîtva părtinitoare a acestui fenomen la Dostoevski este condiționată de un oarecare dezechilibru sufletesc. În sensul acesta, avantajul gnoseologic al metodei lui Tolstoi izvorăște într-un fel din avantajul pe care-l are el, dacă putem spune așa, pe plan psihic. Lui Dostoevski, dimpotrivă, tendința spre detronare i-a blocat într-un fel anumite orizonturi intelectuale necesare pentru o transpunere artistică mai obiectivă și mai ponderată a acestui mecanism psihic.

Pe de altă parte însă, transpunerea artistică a fenomenului detronării la Dostoevski, deși mai unilaterală și exagerată, este superioară ca bogăție și profunzime celei a lui Tolstoi. E ca și cum ceea ce se pierde în exactitatea și amploarea viziunii unui fenomen psihic ar fi chezășia unei surprinderi mai bogate și mai profunde a acestui fenomen ca atare. Așa se face că o orientare unilaterală într-o direcție psihologică determinată, care este adesea rezultatul unei anume labilități sufletești, poate în anu-



Scanned with OKEN Scanner

mite împrejurări să favorizeze dobîndirea unor cogniții mai profunde și mai bogate, mai totdeauna însă cu prețul unei anumite părtiniri și al lipsei unor orizonturi antropologice largi. Despre această dedublare relativ tragică a procesului cunoașterii antropologice am scris mai pe larg și în legătură cu evoluția literară a lui Andrić, evidențiind totodată că nu este de acceptat o modalitate de interpretare sceptică, geometrică, după care toate avantajele pe tărîm antropologic ar fi matematicește egal distribuite. De aceea, acolo unde ne găsim între o viziune mai adevărată, deși mai superficială, și una mai puțin adevărată, dar mai bogată și mai adîncă a unui mecanism psihic, trebuie să dăm totuși prioritate celei dintîi.

Dealtfel, depinde și de ce anume vrem să stabilim despre un anumit fenomen psihic. Dacă scopul pe care ni-l propunem este să descriem cît mai exact cu putință acest fenomen, atunci — ca să revin la exemplul fenomenului detronării în operele literare — o modalitate tolstoiană constituie un reazem sigur. Astfel, de pildă, echivalentul emoțional al detronării este redat în *Război și pace* în toată ambivalența ei dialectică. Tolstoi ia în egală măsură în considerare momentul „dulce“ și pe cel „amar“ al experienței detronării. Dostoevski, în schimb, în *Însemnări din subterană* pune accentul pe momentul plăcerii care însoțește această reacție psihică neobișnuită. Autorul *Însemnărilor* vrea să evidențieze cu deosebire ceea ce este urît și paradoxal în această reacție, și astfel, din dorința de a detrona, zugrăvește unilateral însuși echivalentul emoțional al detronării.

Și cu toate acestea, cine vrea să simtă cît mai bine atmosfera ce învăluie acest paradoxal mecanism psihic va citi *Însemnări din subterană*, și nu



Scanned with OKEN Scanner

*Război și pace*. Iar faptul că în *Însemnări* se simte atît de viu și de autentic atmosfera detronării este în strînsă legătură tocmai cu acea orientare unilaterală a lui Dostoevski.

Aș dori însă să subliniez caracterul condiționat și relativ al acestor reflecții ale mele despre conflictul dintre iluzie și adevăr. Concluziile la care am ajuns, dacă au în genere vreo valoare, sînt valabile numai pentru una din modalitățile conflictului menționat. Ele își pot găsi aplicarea în primul rînd acolo unde opoziția dintre iluzie și adevăr a căpătat forme deosebit de acute și de dramatice. Ceea ce practic înseamnă că aceste concluzii se referă numai la anumite tipuri ale procesului cognitiv pe plan antropologic.

Deseori reflecția asupra unor probleme antropologice își ia ca punct de plecare cîte o evidență; bunăoară, că toți oamenii sînt muritori. Împrejurarea că cineva și-a concentrat toată cugetarea sa în jurul acestui adevăr simplu și evident este adesea un semn că acel cineva este stăpînit mai mult de o tendință, și mai puțin de o nevoie pur logică de a deriva concluzii din faptul că oamenii sînt muritori. Dar tocmai această tendință poate face pe un gînditor mai disponibil pentru anumite adevăruri antropologice semnificative.

„Oamenii — scrie un autor — se comportă ca și cum moartea ar fi un zvon neîntemeiat". În fond însă, oamenii au rațiuni bune să se comporte așa. O conștiință intensă a morții ar constitui o piedică serioasă în rezolvarea problemelor practice, cotidiene. În faptul că oamenii se raportează la adevărul că sînt muritori ca la un „zvon neîntemeiat" trebuie să vedem un mecanism de apărare *sui-generis*. De fapt, de îndată ce cineva încetează să creadă că moartea e un „zvon neîntemeiat", aceasta poate însemna că ceva nu e în regulă cu mecanismul său de



Scanned with OKEN Scanner

apărare, respectiv cu stabilitatea sa sufletească, dar poate însemna în același timp că a devenit disponibil pentru anumite adevăruri care de obicei sînt trecute cu vederea.

Firește, lucrul acesta nu trebuie înțeles ca și cum cel ce nu se gîndește la moarte nu poate ști că într-o bună zi va fi el însuși mort. De aceea, în *Eseu de antropologie* am numit această formă a conștiinței mortalității „cunoașterea superficială", spre deosebire de prima formă a acestei conștiințe, pentru care am folosit expresia de „cunoaștere genuină". Prin urmare, labilitate psihică și, implicit, o anume unilateralitate, un neajuns practic poate într-un anumit sens să contribuie ca un om să devină deschis pentru o evidență antropologică. Și invers, stabilitatea psihică închide în anumite cazuri accesul intelectual la anumite fenomene antropologic semnificative.

Încheind această retrospectivă teoretică asupra eseurilor mele antropologice, vreau să-l avertizez pe cititor asupra unei erori posibile. Structura tuturor lucrărilor din prezentul volum este clădită după o anume ordine analitică. De aci s-ar putea crea eventual impresia că modul meu de gîndire și de raționare este analitic într-un sens mai strict, așazicînd geometric, al cuvîntului. Trebuie deosebită însă ordinea geometrică în care se expune o anume gîndire, de ordinea în care în practică s-a ajuns la ea. De aceea am și socotit necesar ca în unele lucrări să spun în treacăt cîte ceva și despre acel substrat real, de experiență, pe care ele se sprijină. Substratul acesta a fost, în parte, obiectul atenției mele în *Eseu de antropologie*. Scriind acest eseu, am vrut între altele să arăt unele din premisele nemijlocite, individuale ale acestor reflecții, cu alte cuvinte, am vrut să arăt care este, sau cel puțin care a fost, tendința sub înrîurirea căreia a-



Scanned with OKEN Scanner

tenția mea s-a îndreptat tocmai spre aceste probleme, și nu — să zicem — spre anumite altele.

În *Eseu de antropologie* se găsesc anumite elemente pe baza cărora cititorul își poate face o idee despre acele experiențe care constituie punctul de plecare al reflecțiilor mele ; experiențe fără de care direcția acestor reflecții ar fi fost, de bună seamă, alta. Voi fi mulțumit dacă pe baza acestui *Eseu* se poate conchide că anumite experiențe personale au fost decisive pentru orientarea mea spre studiul unor fenomene cum sînt mecanismul detronării sau pentru străduința mea de a arunca lumină dintr-un anumit unghi asupra a ceea ce se cheamă în mod obișnuit oblomovism. În sensul acesta se poate spune că în spatele ordinii aparent analitice a eseurilor mele stau în primul rînd anumite experiențe personale, și abia în al doilea rînd o anume orientare analitică a spiritului meu.

Experiențele despre care este vorba s-au născut însă în procesul formării unei tendințe — a uneia de un tip determinat. Aceasta înseamnă că și pentru propria mea abordare a problemelor antropologice este valabil jocul acela dialectic, întrucîtva tragic, al avantajelor gnoseologice. O anume tendință și anume experiențe m-au făcut disponibil pentru o direcție ca aceasta în studiul problemelor antropologice, însă tot ele — cum, din păcate, se întîmplă adesea — m-au făcut închis față de anumite alte direcții intelectuale.

Dacă însă a fost logic ca slăbirea în mine a anumitor înclinații, a acelora sub înrîurirea cărora închei fiecare lucrare a mea cu un fel de intonație melancolică, să creeze deschideri față de anumite direcții intelectuale noi pe plan antropologic, la fel de logic ar fi ca paralel cu aceasta să devin mai puțin disponibil pentru anumite alte evidențe an-



Scanned with OKEN Scanner

tropologice. Şi în timp ce cu trecerea timpului creşte respectul meu pentru intuiţiile antropologice ale unui scriitor cum a fost Lev Tolstoi, simt cum în acelaşi timp se stinge cu încetul în mine o altă înţelepciune, o înţelepciune „ce înfloreşte în întuneric". „...Căci, adevărat vă spun, există şi o înţelepciune ce înfloreşte în întuneric, înţelepciunea umbrei nocturne care veşnic suspină : totul e deşertăciune".

Scanned with OKEN Scanner

## CUPRINS

*Prefață* . . . . . V
Problema antropologică în romanul lui Tolstoi *Război și pace* . . . . . 1
Voința de putere în opera lui Albert Camus . . . 27
Albert Camus între luciditate și nostalgia absolutului 48
Aspectul psihologic al oblomovismului . . . . . 72
*Don Quijote* și nihilismul . . . . . 99
Filozofie și nevroză în *Însemnări din subterană* . . 132
Conceptul de alibi în cultură . . . . . 158
O privire teoretică asupra eseurilor mele de antropologie . . . . . 230

Lector : OLGA JORA
Tehnoredactor : V. E. UNGUREANU

Bun de tipar : 22.11.1983. Coli tipo : 21,50.

Tipărit sub cd. 5181/983, la
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
BACĂU
Strada Mioriței nr. 27

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie fabricată
la C.C.H. „Letea" — Bacău

Scanned with OKEN Scanner

Lei 16

în curînd

**josé antonio portuondo**

conceptul de poezie

editura univers

Scanned with OKEN Scanner